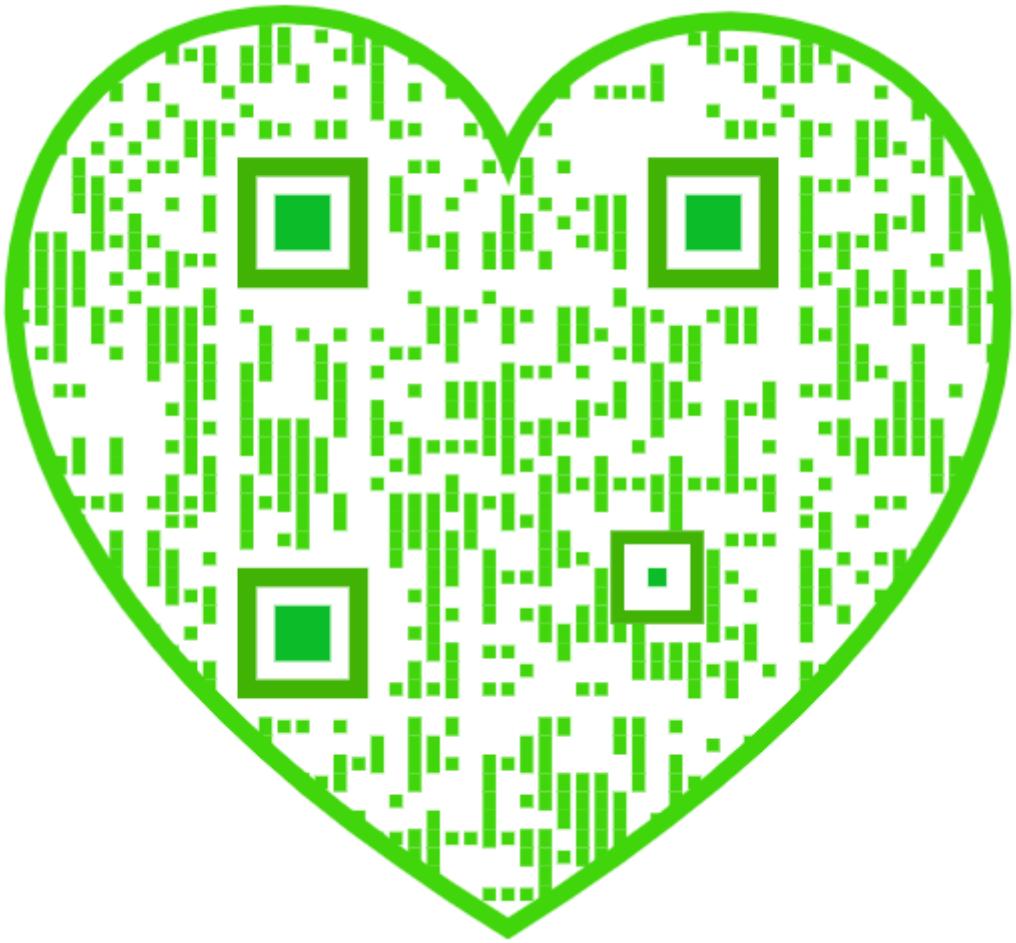
Bzzlletin. Jaargang 28

bron
Bzzlletin. Jaargang 28. BZZTôH, Den Haag 1998-1999

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001199801_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 258]

Voorwoord

Zwerver en scheepsarts. Een twintigste-eeuwse Vliegende Hollander. Onverbeterlijk romanticus en *poète maudit*.

Jan Jacob Slauerhoff dus. Zijn honderdste geboortedag, 14 september, is aanleiding voor enige festiviteiten rond ‘Nederlands enige dichter van internationale faam’. Zo verschijnen er (her) uitgaven van zijn verzamelde gedichten en van zijn dagboeken - een bewijs dat het werk van de ‘dichter van het verlangen’ nog steeds lezers trekt. Het Scheepvaartmuseum in Amsterdam wijdt onder de titel *Slauerhoff; dichter op zee* een tentoonstelling aan Slauerhoffs reizen als scheepsarts, reizen die hem, zoals bekend, brachten naar Afrika en Zuid-Amerika, naar de Oriënt en naar Nederlands-Indië, China en Japan, naar havensteden als Macao, Hong Kong, Tandjong Priok en Shanghai, steden en landstreken die hij in zijn gedichten en verhalen bezong.

BZZLLETIN besteedt in dit Slauerhoff-nummer, behalve aan Slauerhoffs proza en poëzie, aandacht aan enkele tot nu toe minder belichte aspecten van diens leven en werk, zoals aan de praktijk van een scheepsarts in de tijd dat Slauerhoff op schepen als de ‘Gelria’ naar het Verre Oosten voer, en aan de sporen die Slauerhoff naliet in Nederlands-Indië én in Friesland. Slauerhoff-biograaf Wim Hazeu maakt enkele kritische kanttekeningen bij de bezorging van een van Slauerhoffs gedichten en Cees Nooteboom zet, ter inleiding op dit nummer, Slauerhoff neer in diens ‘internationale’ gestalte, als een geestverwant van dichters als Rimbaud en - vooral - van die andere grote Portugese dichter, Fernando Pessoa.

Cees Nooteboom
Slauerhoff in vertaling
Bij de Duitse uitgave van *De opstand van Guadalajara*

I.

Slauerhoff in het Duits, zou dat lukken? Het gaat in dit geval niet om het Duits, de vraag blijft hetzelfde bij Engels, of Spaans. Mensen uit ‘grote’ taalgebieden kunnen zich deze zorgen meestal niet voorstellen. Zij gaan uit van een taal die, hoe dan ook, haar weg in de wereld gevonden heeft, hun dichters zijn misschien geen gemeengoed, maar wat *werkelijk* belangrijk is in een grote taal, wordt vroeger of later vertaald, en daardoor op zijn minst zichtbaar. Dat vertalers feilbaar zijn, weten we, en dat de belangstelling voor poëzie gering is, weten we ook. Maar aan de eerste eis van rechtvaardigheid is dan voldaan: de beschikbaarheid, zichtbaarheid van het tot dan toe verborgene; nu gaat het nog om een ankerplaats in de canon, die voor grotere taalgebieden zoveel makkelijker te veroveren is, al was het maar omdat een grotere taal ook een groter aantal vertalers oproept. Dan rijst de vraag of dat nu allemaal zo erg is, of het zin heeft zich tegen een natuurwet (die van groter en kleiner) te verzetten? Ik heb een kast vol poëzie: is het nu een ramp dat daarin een Deense of Kroatische dichter ontbreekt die mij diep zou ontroeren of raken als ik hem of haar maar zou kennen? Een ramp, dat is een groot woord, en toch heb ik altijd een merkwaardig medelijden, een ander woord is er niet voor, met vrienden die niet weten wat voor schatten er in de Nederlandse poëzie verborgen zijn. Dat klinkt natuurlijk nationalistisch, maar daar heeft het niets mee te maken. Men is geen IJslander, Duitser of Nederlander omdat men daarvoor gekozen heeft, maar gewoon omdat men daar geboren is. En in het geval van de IJslander en de Nederlander houdt dat dan in dat men bij zijn geboorte eigenaar geworden is van een geheimtaal, een code waarin dingen geschreven en gelezen kunnen worden, die voor de anderen, die de sleutel niet kennen, gesloten blijven, en dat betekent dan weer dat een volledig complex van gevoelens, herinneringen, allusies, die met de naam van een bepaalde dichter verbonden zijn, voor die anderen verloren gaat. Daar denk je natuurlijk niet de hele dag aan, maar zo af en toe, als je vrienden iets wil uitleggen over een bepaalde dichter, merk je dat het niet lukt, eenvoudigweg omdat het niet kan: er ontbreekt teveel. Natuurlijk kun je wel min of meer zeggen waar een gedicht over gaat, je kunt de figuur van de dichter schetsen in zijn tijd, je kunt de anderen overtuigen van zijn of haar belangrijkheid, maar je kunt de blokkade van de uiteindelijke ontoegankelijkheid niet slechten en daarmee kun je iets heel wezenlijks van jezelf niet met anderen delen, iets dat, wanneer het over vrienden gaat, mij tenminste een armoedig gevoel geeft. Want hoe gaat het: de eerste ervaringen met poëzie komen meestal vroeg, ze zijn niet analytisch, niet aangetast door specialistisch en vaak verdovend academisch onderwijs, ze komen tegelijk met de eerste lust en onlust, de omgang ermee is vaak niet vrij van dweepzucht, toeneiging, verering, je grendeltje af voor het ene en omarmt hartstochtelijk het andere, pas veel later komt het analyserend lezen, de reis naar de dubbele bodem en de filosofische gedachte, de verrukkelijke, verliefde betrekkingswaan van de eerste periode neemt af, maar blijft voor altijd in je herinnering, behalve als de liefde voor poëzie helemaal verdwijnt, zoals bij de meeste volwassenen (‘Daar heb ik geen tijd voor’, ‘sorry hoor, maar daar begrijp ik niets van’). Maar voor degene die zich niet (door zichzelf) uit het rijk van de poëzie laat verjagen is die eerste periode onvergetelijk, ook door de verhevigde omgang met de eigen taal die dan plaatsvindt, het eerste vermoeden van de dubbelzinnigheid, verleidelijkheid, geheimzinnigheid en veelzeggendheid

van woorden, taal die buiten zijn oevers treedt of zich in zichzelf keert, taal als breedsprakig landschap of als ascetische weg naar de essentie van de dingen, taal die met zichzelf speelt of die de wereld aanklaagt, die zich waagt in het terrein van de dromen, die golft, stokt of zingt, maar die altijd, als het goed is, dat wat *eigenlijk* van iedereen is, uitdrukt met een onvervangbare stem, de stem van die *ene* dichter, iemand die misschien over zichzelf en de eigen ervaring, maar

tegelijkertijd over de wereld en daarmee over *onze* ervaring spreekt, zo dat we zijn of haar stem over de wereld altijd zullen herkennen. Pas later kan dat ook met Auden, of Vallejo, of Benn, of Montale, of Seferis, maar eerst zal het altijd zijn met Nijhoff, of met Boutens, of Marsman, of Slauerhoff. En deze keer gaat het over Slauerhoff.

Op mijn tafel hier in Santa Monica liggen zijn verzamelde gedichten, en daar naast een uitgave van *Schuim en As* in het Italiaans, en ik merk dat ik nog steeds iets van mijn vroegere passie bewaard heb, want ik probeer me voor te stellen hoe hij het zou vinden dat zijn boeken in de universiteitsbibliotheek van Los Angeles zouden staan, of om zestig jaar na zijn dood in het Italiaans te verschijnen. *Schiuma e Cenere*, en ja, natuurlijk herken ik het 'un eterno errare, quello dei personaggi di Slauerhoff, un vagare verso una meta che non fa che allontanarsi [...] i porti brucilanti della Cina, gli oceani, i deserti, le steppe, nomi che evocano mondi di avventura [...] perenne nomadismo di chi si sente ovunque sraddicato ed esule, straniero alia vita.' Schuim en As, eeuwig dwalen, het doel dat steeds verder in de verte wijkt, onbereikbaar, oceanen, woestijnen, namen van plaatsen die de gedachte aan avonturen oproepen, nomadisme, natuurlijk was dat het wat me aantrok, wat me nog jaren later zou verleiden om eenzelfde weg te volgen, met zijn gedichten onderweg naar de plaatsen waarover hij geschreven had, Macao, Nagoya, Tandjoeng Priok, Lissabon... In de Nederlandse uitgave van een van mijn reisboeken staat een verhaal over Macao. In de oorspronkelijke versie waren twee foto's afgedrukt, één van mijn vader in de jaren twintig, op weg naar Nederlands Oost Indië, en één van Slauerhoff, waarschijnlijk uit diezelfde tijd. Mijn vader, van hetzelfde geboortejaar (1898) als Slauerhoff, zou maar zeven jaar langer leven († 1945). Hij ziet er op die foto uit als een dandy, en Slauerhoff doet dat op zijn foto zeldzamerwijs ook, want hij draagt een bijna fonkelend, zwart zijden of satijnen chinees gewaad, bedekt met geborduurde of bestikte ornamenten, een zonnemotief. De handen rusten op een boek of een map met drie, waarschijnlijk gouden, chinese tekens, ze zijn op deze foto zeer smal en wit, evenals het gezicht, waarvan de ogen recht in de lens staren, alsof hij wist dat de essentie van zijn wezen in deze foto bewaard zou blijven, een tegenstelling. De hang naar vroegere pracht, waardoor je zo'n anachronistisch, bijna priesterlijk gewaad aandoet, en de wrevelige, onrustige *moderniteit* van het kortgeknipte, intense gezicht van de dichter-scheeparts daarboven. In dat gewaad had hij de bewerkingen van oude Chinese dichters zoals Tao Tsjen en Wu Ti kunnen schrijven, maar het was de dichter van het onvervulde verlangen en de ontgoocheling die aan zijn bewerkingen van vertalingen de titel Yoeng Poe Tsjung (Yung Pu Tsjung) gaf: *Van geen nut*.

In 1936 stierf hij, uitgeput, geen lucht meer. Er is een gruwelijke foto van zijn doodsbed, nu zonder de lichtironische, spottende lach, zonder het zeemansuniform. Voor het eerst een baard, de mond wat open, tanden zichtbaar, het gezicht opgetild naar het licht, niets van vrede of rust. A. Roland Holst was aan zijn sterfbed en schreef een van de ontroerendste in memoriam gedichten uit de Nederlandse literatuur, over de jager die zijn eigen offer was. Uitgemergeld ligt hij daar, uitgejaagd. Zelf had hij ook al zijn 'in memoriam' geschreven ('In memoriam mijzelf'), korzelig, wrokkig, bijna boosaardig, een heroïsche pose, romantisch verbeten, waarin hij zich slechter en onverzoenlijker wil voordoen dan hij was, en waarin hij in ieder geval één ding zegt dat nu, aan het eind van zijn eeuw nog steeds niet klopt: 'ik laat geen gaven na'. Want nog altijd houden ze ons bezig, die paar vreemde romans, de verhalen, de gedichten met hun soms zo eigenaardige rijmen die de vertalers tot in hun dromen zullen achtervolgen, de dan weer archaïserende, dan weer abrupte,

alsof in boze haast opgeschreven, soms bijna bewust lelijke regels, die niet meer uit mijn hersens zijn weg te branden. Elegisch, opstandig, uitdagend, een mannelijke vorm van verdriet en hunkering die voor haar uiting soms de modi leende van culturen waarin klagen en weemoed-in-het-openbaar eerder is toegestaan: *fado's, coplas, soleares*. Hij verachtte het Nederlands provincialisme en kon het evenmin als Couperus en Multatuli in ons zo rustige vaderland van toen nooit lang uithouden, het zelfopgelegde noodlot van de reiziger die steeds verder vervreemdt van alles wat hem, als hij weer weg is, als dierbaar voorkomt, maar die steeds opnieuw weer moet vertrekken als het ‘thuis’ te aangenaam wordt. Misschien heeft de allesvretende tijd aan sommige van zijn gedichten geknaagd, maar het grootste deel van zijn oeuvre is te hard, zelfs voor die vreselijke tanden. En

zo huivert zijn onrustige ziel nog steeds door de Nederlandse literatuur, met niemand vergelijkbaar. Ooit schreef hij een lang gedicht over de gedoemde Vliegende Hollander, een gedicht in een duistere spiegel geschreven. Hij wist waar hij het over had.

II.

De opstand van Guadalaraja is het laatste boek dat Slauerhoff heeft geschreven. Hij was aan het eind gekomen van zijn korte leven dat in 1898 in het noordelijke Leeuwarden, hoofdstad van Friesland en geboorteplaats van die andere, door het exotisme betoverde Nederlandse, Mata Hari, begonnen was. De literaire helden van zijn jeugd waren Rimbaud, Charles Cros, Tristan Corbière, die allen hun sporen in zijn oeuvre zouden nalaten. Hij studeerde medicijnen in Amsterdam, maar voor arts in Nederland was hij niet geschikt, de zee en de verte trokken aan hem, en ondanks zijn zwakke gestel koos hij voor een bestaan als scheepsarts, eerst op schepen van de Java-China-Japan-lijn, later ook naar Zuid-Amerika en tenslotte naar Afrika, dat dodelijk bleek voor zijn steeds zwakkere longen. De Aziatische reizen leidden tot vele korte verhalen, gedichten, tot eigenzinnige bewerkingen van klassieke Chinese dichters en tot twee uiterst eigenaardige ‘Chinese’ romans, waarin de klassieke Portugese dichter Camoës op een geheimzinnige manier samenvalt met een marconist uit de twintigste eeuw. Het merkwaardige aan Slauerhoff was dat hij de landen waar hij over schreef nauwelijks bereisd heeft. Hij was scheepsarts, hij kende alle havens, maar altijd moest zijn schip weer verder, zodat er nooit tijd was de landen waar hij zo door gefascineerd was intensief te bereizen, China al evenmin als het Mexico van zijn laatste boek. Toch moet hij een feilloos instinct hebben gehad voor het tegelijkertijd archaïsche en anarchistische, corrupte en revolutionaire Mexico van de twintiger jaren; zijn indiaanse priester Tarabana verwijst, zonder dat dat ooit met name genoemd wordt, naar het schisma van de Mexicaanse Katholieke Apostolische Kerk; de uitzichtloze ellende en onwetendheid waarin de inheemse bevolking na eeuwen van blanke overheersing nog steeds verkeert, maakt het aanvankelijke blindelings volgen van de messianistische hoofdpersoon El Vidriero volstrekt plausibel, evenals de gruwelijke (en mislukte) kruisiging van deze Zaligmaker tegen wil en dank. Data worden er in Slauerhoffs verhaal nauwelijks gegeven, maar de tijd waarin de schrijver het boek geconcipieerd en geschreven heeft, was er een van opstanden, bomaanslagen, guerilla en executies, een voortdurende turbulentie waaruit uiteindelijk de PNR in 1934 zegevierend tevoorschijn zou komen, de voorloper van de huidige PRI (Partido Revolucionario Mexicana) die nu, na ruim zestig jaar, nog steeds aan de macht is. De revolutionaire beweging van subcommandante Marcos in Chiapas bewijst dat er wat dat betreft in Mexico nog steeds niet veel veranderd is. Dat geeft het boek aan de ene kant iets actueels, en tegelijkertijd, door het ontbreken van ‘historische’ namen en data een mythisch aspect, wat door de stijl, die vooral in het begin aan de Argentijnse verhalen van Borges doet denken, nog wordt aangewakkerd. De hoofdpersoon, El Vidriero (wat zoveel betekent als glazenmaker) is, net als Cameron, de hoofdpersoon van Slauerhoffs roman *Het leven op aarde*, een gedroste zeeman, die met een paard en een aantal ruiten door de dorre vlaktes van het meest verlaten deel van Mexico trekt. Zijn eenzame zwerven en de voor de indianen wonderlijke spiegelingen van die ruiten geven hem ‘een aureool van verering en geheimzinnigheid’, iets wat door de eerzuchtige priester Tarabana, die hoopt de halfdemente bisschop van zijn diocees op te volgen, maar weet dat dat door zijn indiaanse afkomst niet kan, voor

zijn eigen doelen wordt uitgebuit. Om zijn doel toch te bereiken dwingt hij de onwillige glazenmaker de rol van Verlosser op. Tarabana verbindt zich met twee landeigenaren, die elk weer hun eigen motief hebben om zich tegen de regering van de provincie te verzetten, en dit drietal brengt een klein leger van volgelingen van de Verlosser op de been, die zich in die rol steeds onbehagelijker begint te voelen, aan de ene kant door de verering van de indianen die hem benauwt omdat hij zelf niet in zijn rol gelooft, aan de andere kant omdat hij zich de gevangene voelt van de drie complotteurs die zelf niet meer weten wat ze met hun opstand aanmoeten, al helemaal niet meer als de ‘officiële’ communistische revolutionairen zich met de ‘bourgeois’ regering verbinden om de opstand neer te slaan. Ook hier heeft Slauerhoff intuïtief het monsterverbond aangevoeld dat zich na zijn dood in verschillende vormen zou herhalen (het Molotov-Ribbentroppact, Mei 1968, toen de communisten weigerden de studenten te steunen, waarna De Gaulle

terug kon komen, de houding van de officiële communistische partij van Bolivië tegenover de guerilla van Che Guevara, et cetera). De opstand verloopt, de corrupte Tarabana zet de indianen nu tegen hun Verlosser op, en organiseert zijn kruisdood die op een tragische farce uitloopt. De boosaardige priester vertrekt 'naar het Noorden', de landeigenaar wordt ongemoeid gelaten, de mislukte en verminkte Verlosser eindigt na zijn kruisafname als zielige bezienswaardigheid op het landgoed waar hij genadebrood mag eten. 'Dan gaf hij een pakje kruiden met de gewonde hand en zijn zegen met de gezonde en werd samen met de bezoekers soms gephotografeerd.'

In zijn dissertatie (*Jan Slauerhoff 1898-1936*, Parijs 1964) ziet Louis J.E. Fessard iets van de dichter zelf in de figuren van Tarabana en El Vidriero. Ik kan dat, zeker wat de eerste betreft, niet navoelen. Misschien nog wel in de rol van opstandeling tegen elk gezag, maar zeker niet in het opportunisme waarmee de priester via anderen zijn doel wil bereiken. Wel was de mislukking op zich een thema dat door het hele oeuvre van Slauerhoff loopt. De queeste, het onvervulde verlangen, het onbereikbare geluk dat in veel van zijn verhalen de gedaante van een vrouw aanneemt, al die kruiswegstaties van de ongeneeslijke romanticus, dat hoort onherroepelijk tot de kenmerken van zijn leven en werk. Toch heb ik het gevoel dat hier voor het eerst een andere lading aan die begrippen gegeven wordt. Nu gaat het eens niet om een vrouw, maar om een heel volk dat in zijn verwachting net zo bedrogen wordt als de Verlosser zelf die die verwachting belichaamde. Deze sociale en politieke dramatiek geeft aan dit boek een andere dimensie, een die niet meer zo helemaal spoort met het individualistische van zijn eerdere romantische verhalen. Hoe het boek eruit gezien zou hebben als hij de tijd en de gelegenheid gekregen had het nog eens te bekijken of te herschrijven, de hemel mag het weten. Slauerhoff was een notoir slordig schrijver. Niet alleen dat niemand zijn handschrift kon lezen, hij kon het zelf ook niet. Of het nu door de vluchtigheid van al dat reizen kwam, door de essentiële gespletenheid van zijn dubbelleven of door het laatste stadium van zijn ziekte is niet meer uit te maken, maar ook in *De opstand van Guadalajara* zitten een aantal bijna bewonderenswaardige ongerijmdheden die voor mij tot de aantrekkingskracht van zijn werk horen, al schaam ik mij al op het moment dat ik dat opschrijf. Figuren duiken plotseling uit het niets op, het paard waarop de tragische held het verhaal binnenrijdt wordt even later door de schrijver vergeten zodat men een nieuw voor hem moet zoeken, een eigenaardige abruptheid van gebeurtenissen waardoor je soms het gevoel hebt dat je naar een verhaal hebt zitten luisteren in plaats van het te lezen, dat soort dingen. En weer, moet ik daar bijna als een *non sequitur* aan toevoegen, betreur ik het dat zijn poëzie mij nauwelijks te vertalen lijkt, zodat de lezer van dit vreemde, zo onnederlandse boek, de schrijver ervan niet in zijn meest essentiële gedaante kan waarnemen, waarmee ik weer terug ben bij mijn uitgangspunt. Soms denk ik dat deze Friese nomade die van Rimbaud afstamde en Ruben Dario vertaalde, die *fado's* schreef en *soleares*, en doortrokken was van die speciale Portugese provincievariant van de melancholie, de *saudade*, een vijfde, tot nu toe geheim gebleven heteroniem van Pessoa was, een Hollandse, Chinese, Portugese, Spaanse schim achter Ricardo Reis, Alberto Cereis en Alvaro do Campos, en achter de grote poppenspeler zelf, vijf heren uit de twintiger en dertiger jaren die in 'Lisboa van bij de Taag' langs de kade wandelden en spraken over Camoës, Vasco da Gama en *aguardiente*.

Deze tekst is geschreven als inleiding bij de Duitse uitgave van *De opstand van Guadalajara*, die binnenkort verschijnt bij Suhrkamp Verlag in Frankfurt

am Main onder de titel *Christus in Guadalajara*. Bij Iperboria in Milaan verschijnt dit jaar ook een vertaling in het Italiaans.

Wim Hazeu
De dood nabij

In de nalatenschap van Hendrik de Vries bevindt zich een gedicht van Slauerhoff: ‘Ante la muerte’ (Ten overstaan van de dood). De Vries, met wie Slauerhoff een levenslange dichterlijke vriendschap onderhield, schreef in een ongedateerd briefje bij het gedicht: ‘Door Slauerhoff gedicht toen hij de dood nabij was (In Aegypte aan land gezet om te sterven).’ Het handgeschreven gedicht telt als datering louter en alleen: ‘17 Febr’:

Ante la muerte

Zon randt niet meer aan kimverloren nachten
Het land liet ik als een oud leven achter
't Laatste spoor teloor, in 't ruischend vliedend schuim

Leeg zijn de verten die mij nu verwachten
Alleen een ster bewoond door mijn gedachten
Doolt eeuwenver, maar in hetzelfd

Zijn went'len is ook zonder warmte-doel
Nog reis ik traag, flikkert hij van vaart
Een laatst herdenken laat mij nog miskoel
Maar elk verwacht geluk reeds onwillig
Weldra zal ik door doodsangst onbezwaard
Mij duizlingwekkend onverschillig
Losmaken van de aantrekkingskracht der aard

Het gedicht vinden we terug in *Een eerlijk zeemansgraf* uit 1936, Slauerhoffs laatste bundel. Hij heeft het herschreven, nog losser van de aarde, nog dichter bij het eeuwige dolen:

Uitvaart

Zon randt niet meer aan kimverloren nachten,
't Schip vliedt de donkre zee in ruischend schuim,
Een ster alleen bewoond door mijn gedachten
Doolt ach hoe ver met mij door 't zelfde ruim.

Zijn wentlen is ook zonder warmte, doel,
Wel vaar ik traag en flikkert hij van vaart
Maar weldra sluit mijn leven dat ik voel
Verijlen - voor geluk reeds onverschillig -
Zich bij hem aan, opeens gewillig:
In een fel duizlingwekkend
Moment tot hem uitstrekkend
Zijn kern, eindlijk ontaard.

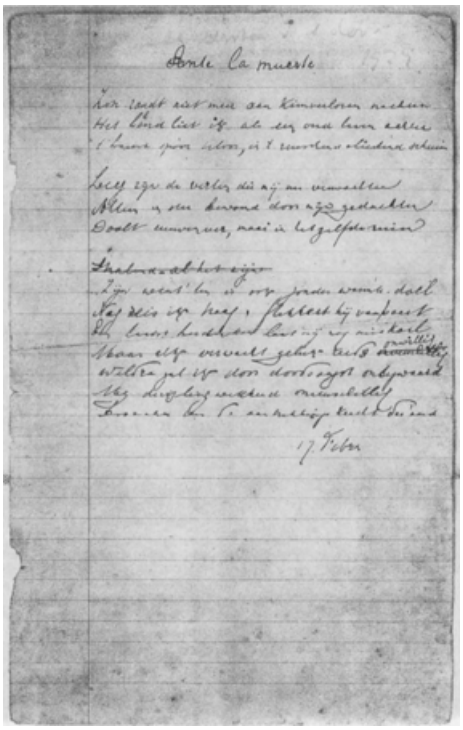
Zonder enige twijfel was dit Slauerhoffs laatste versie van het gedicht. Maar deze werd door de commissie die de nalatenschap van Slauerhoff naar een concept van Du Perron verzorgde in 1940 niet overgenomen. De commissie (die overigens niet voor een verantwoording zorgde), bestaande uit D.A.M Binnendijk, Menno ter Braak, N.A. Donkersloot, J. Greshoff, K. Lekkerkerker, H. Marsman, A. Roland Holst en Constant van Wessem, koos, met instandhouding van de titel, voor wat de ‘oerversie’

werd genoemd en die onder de titel ‘Roode zee’ in Slauerhoffs nalatenschap was gevonden:

Uitvaart

Zon randt niet meer aan kimverloren nachten,
Onder mijn tocht vliedt eindloos ruischend schuim.
Een ster, alleen bewoond door mijn gedachten,
Doolt eeuwen ver met mij door 't zelfde ruim.
Haar wentlen is ook zonder warmtedoel;
Wel vaar ik traag en flikkert zij van vaart:
Maar dra zal mij 'n verkillend leefgevoel,
Reeds groot en ijlverheven onverschillig,
Na 'n laatst verlangen voor het laatst onwillig,
Losmaken van de aantrekkingskracht der aard.

Dit hoeft de ‘oerversie’ niet geweest te zijn: eerder denk ik aan de tweede versie, ná ‘Ante la muerte’. Al eerder heb ik in mijn Slauerhoff biografie vraagtekens gezet bij het werk van voornoemde commissie. Ook in dit voorbeeld is het vraagteken levensgroot: de regels die Slauerhoff in de definitief laatste versie over zijn naderende dood schreef (‘Maar weldra sluit mijn leven dat ik voel / Verijlen - voor geluk reeds onverschillig -’) zijn bijna onverschillig terzijde gelegd. In


Ante la muerte

‘Ante la muerte’ in het handschrift van Slauerhoff

een brief van Slauerhoff, gedateerd 29 mei 1925, aan Hendrik de Vries, lezen wij: ‘Wat bestaan zal blijven, weten wij niet. Misschien heel andere dingen dan wij verwachten. Je ziet de menschen altijd onverwachte stukken voortrekken...’ Dat ‘de commissie’ de laatste versie van een gedicht passeerde, en een eerdere versie ‘voortrok’, zou hij zeker niet hebben verwacht.

Meer dan ooit zie ik daarom uit naar de aangekondigde kritische uitgave door Lekkerkerker van de verzamelde gedichten.

Blijft over de datering van het gedicht dat Hendrik de Vries ontving. Dankzij de welwillende medewerking van Jan van der Vegt, die doende is met de biografie van Hendrik de Vries, kon ik brieven van Slauerhoff aan De Vries bestuderen; brieven waarvan Hendrik de Vries eerder had gezegd dat zij door hem waren vernietigd. Maar hij had buiten zijn vrouw gerekend. Zij bewaarde een aantal brieven en kaarten in haar dagboek. Ze zijn in november 1995 boven water gekomen. De datering van de eerste versie moet 17 februari 1924 zijn, twaalf jaar voor publicatie van het gedicht in *Een eerlijk zeemansgraf*. Dat is op zich niet verwonderlijk. In deze bundel staan wel meer oude, al of niet herschreven gedichten. Ze zijn alle op een of andere manier door de thema's van de zee, het varen en de eeuwigheid met elkaar verbonden. Maar was Slauerhoff dan, getuige het briefje van Hendrik de Vries, al op sterven na dood? En moest de Spaanse titel (Slauerhoff behaagde zijn vriend die zo op Spanje was georiënteerd, graag met Spaanse woorden) serieus worden genomen?

Slauerhoff was op 31 januari 1924 als vijfentwintigjarige voor het eerst als scheepsarts vanuit Amsterdam met de ‘Riouw’ naar Tandjong Priok, de haven van Batavia, vertrokken. Geen van de veertig passagiers werd ziek, maar wèl de dokter: hij kreeg in de Rode Zee een maag- of een longbloeding, de aankondiging van een durende strijd met de dood. Het was het tragische begin van een leven op zee en een van die geheimzinnige fataliteiten die hem in zijn doen en laten belemmerden en die, volgens zijn vriend C.J. Kelk ‘op den duur in zijn geest de vorm aannamen van onoverwinnelijke demonen’. Aan schrijven kwam hij aan boord niet toe; op 13 februari 1924 werd een briefkaart met de moskee van de profeet Daniël uit Alexandrië, in Sabang, de eerste aanloophaven in Nederlandsch-Indië, aan Hendrik de Vries afgestempeld: ‘B. Vr. Kan nog geen brief schrijven: ziek maar herstel. Hoe gaat het jou in alle opzichten? Schrijf mij? Slau.’ Waarschijnlijk heeft Slauerhoff eerder een bericht gestuurd (er zijn zeker ook brieven aan Hendrik de Vries verloren gegaan), waarin hij meldde ernstig ziek te zijn en dat hij in Egypte aan wal was gegaan, anders is De Vries' aantekening niet te verklaren. Een paar dagen na het oponthoud in Sabang schreef hij ‘Ante la muerte’, het voorspel op het eeuwige dolen, dat twaalf jaar later begon.

Wim Hazeu publiceerde dichtbundels en romans. Bij De Arbeiderspers verscheen zijn biografie Slauerhoff.

Ron Elshout
Jan Jacob Slodderhoff
Over dichterschap en slordigheid als mentaliteit

> [...] *verzenmaken is een ambacht, zeker minder moeilijk dan ivoordraaien*
>
> Batavus Droogstoppel [in: Multatuli's *Max Havelaar*]

Hoe word je een onsterfelijke voetnoot in de literatuurgeschiedenis? Henri Eduard Maurits Uyldert bereikte deze status door Slauerhoffs poëzie te benaderen in de stijl van meester Pennewip.

Zolang ‘amandelen’ rijmt op ‘wandelen’, ‘brandewijn’ op ‘maneschijn’ en ‘hand’ op ‘vaderland’ zal meester Pennewip de overige coherentie van het gedicht een zorg zijn, vindt hij het geheel ‘zangerig’ en treft ‘diepte’ aan ‘in die koek met brandewijn en 't vaderland daartussen’. Maar wanneer Lijsje Webbelaar ten behoeve van het rijm op ‘trappe’ de door haar vader te verkopen ‘aardappe/len’ doorsnijdt, keurt hij dat af en ook Leendert Snelleman wordt vanwege zijn rijmvormen op zijn vingers getikt. ‘Aardig’ laten rijmen op ‘jarig’, ‘kuieren’ op ‘eieren’ duidt op verwaarlozing van het rijm, vindt Pennewip, want van halfrijm of assonantie heeft hij nog nooit gehoord en anders wíl hij er niet van weten.

Henri Eduard Maurits Uyldert werd geboren in 1881 en stierf in 1966. Hoewel hij een tweetal romans en enige door Verwey beïnvloede poëziebundels, alsmede een driedelige biografie van Albert Verwey op zijn naam heeft staan, gaat hij vooral de geschiedenis in door een anekdote.

Na verschijning van Slauerhoffs *Eldorado* in 1928 schreef hij in het Algemeen Handelsblad, bij welke krant hij van 1923 tot in de jaren veertig redacteur toneel en letteren was, dat hij Slauerhoff het ‘Dorado der dichters’ ontzegde. Hij was namelijk bij het lezen in de bundel - of in plaats daarvan - een beetje aan het tellen geslagen en aldus tot de conclusie gekomen dat Slauerhoff te betrappen was op een ongelijk aantal versvoeten per dichtregel. Du Perron, toen nog niet gebrouilleerd met Slauerhoff, sprong voor de dichter in de bres en gaf de boekhouder het predikaat ‘de meest verstopte recensent van Holland’ mee. Hij dateerde het begin van Uylderts ‘verkalking des geestes’ zo rond het einde van het tijdschrift De Beweging in 1919. Er is bijna geen publicatie over Slauerhoffs poëzie te vinden of Uylderts veroordeling wordt tezamen met Du Perrons verdediging wel even genoemd en altijd is Uyldert daarbij de kop van jut: Lettergrepen tellen, poeh, de sufferd!

Maar als A.L. Sötemann de poëzie van J.C. Bloem zeer nauwgezet onder de loep neemt, doet hij hetzelfde: tellen. Alleen dient deze boekhouding dan als bewijs voor de ‘indrukwekkende coherente complexiteit van die “eenvoudige” verzen’, dus voor Bloems meesterschap - en dan is het goed, dan heet halfrijm geen slordigheid, maar ‘gedempt’ rijm.

Het is in de loop der jaren een automatisme geworden slechts laatdunkend over Uylderts commentaar op Slauerhoffs poëzie te schrijven, maar hij had natuurlijk met zijn kritiek wel gelijk. Sterker nog: hij was bepaald niet de enige die slordigheden in Slauerhoffs versificatie opmerkte, want ook in correspondentie met de dichter zelf kwam het onderwerp aan de orde. Zo moet Roel Houwink Slauerhoff erover aangesproken hebben. Wim Hazeu citeert in zijn biografie een brief van de dichter aan Houwink:

> Met je kritiek op ruwheid aan de hand van ‘Maagdenlied’ ben ik het roerend *eens*. Maar die slordigheid is een deel van me, overal, in geneeskunst

helaas ook. In stukken als ‘Vliegende Hollander’ vind ik het géén bezwaar, onbeholpenheid wel natuurlijk. Ontdek mij nu ook eens aan de andere pool: mijn gave. Citeer eens wat hetgeen jouw inziens *gaaf* is. Dan weet ik dat ook. [...]... maar als ik proza schrijf wordt het slechte taal en als ik verzen schrijf vergeet ik de handeling en verlies mij in woordspel en funambulesque [= koorddansachtige] aardigheden. Onoplosbaar dilemma. Als je mijn embryo's op dat gebied eens doorzien wilt is 't mij heel welkom, Maar 't zou krachtverspilling zijn in een rich-

ting verder te gaan die mij ‘niet ligt’. Besef dus je verantwoordelijkheid.

Een lesje in lyriek

Inmiddels is er geen Du Perron meer die Slauerhoffs slordigheden kan verdedigen en dus kan W. Bronzwaer in *Lessen in lyriek: nieuwe Nederlandse poëtica* Slauerhoff zonder veel omhaal als voorbeeld van een foute versificatie gebruiken. Zo noteert Bronzwaer:

> Van dichterlijke vrijheden moet men uiterst spaarzaam gebruik maken. In Slauerhoffs gedicht *Het veroordeelde vaartuig* komt deze passage voor:
>
> ... het eeuwig zwijgen
> dat enkel in de oceanische afgrond heerst...
>
> Om in de tweede regel nog recht te doen aan de jambische pentameter, moet men het woord *oceanische* lezen òfwel als voorafgegaan door een elisie en gevolgd door een tweede elisie, òfwel als voorafgegaan door een elisie en voorzien van een synaeresis, die van *e-a* één klinker maakt. In het eerste geval leest men:
> dat enkel in d'oceanisch' afgrond heerst.
> En in het tweede:
> Dat enkel in d'osjanische afgrond heerst.
> Menig lezer zal hierbij de wenkbrauwen fronsen. Slauerhoff is trouwens een gecanoniseerde dichter die men ook op onbetwijfelbare metrische fouten kan betrappen, en wel van een andere orde dan die van het voorbeeld van Beckmesser, waar het metrische schema te onflexibel was. In het volgende voorbeeld uit Slauerhoffs gedicht *De albatros* heeft de eerste regel een lettergreep te weinig (het gaat om de tweede strofe):
>
> Ten Zuiden van de Hoop- en Stormkaap
> Hindert geen kust, geen klip mijn stille vaart,
> Waar de albatros ook op zijn wieken slaapt,
> Boven den storm, door sterren aangestaard.
> We spreken hier dan ook nadrukkelijk *niet* van een antimetrie, maar van een technisch mankement.

Pats! Bronzwaer is streng in de leer: ‘metrische fouten’, ‘technisch mankement’. Domweg tellen laat zien dat hij gelijk heeft, zolang de gesignaleerde afwijkingen tenminste geen poëtische functie hebben, al is het maar om te voorkomen dat het gedicht in een dreunmetrum à la vadertje Cats ten onder gaat. Die vlieger gaat echter in deze gevallen niet op.

De slordigheid verdedigd

De slordigheden van Slauerhoff riepen natuurlijk reacties op. Die van Uyldert is al genoemd. Maar er kwamen ook reacties uit onverdachte hoek. Marsman was over

Slauerhoffs techniek ook bepaald niet te spreken, maar nuanceerde later zijn mening. Roel Houwink verklaarde diens veranderende inzicht aldus:

> Terwijl Slauerhoff zich in het geheel niet om enig vormprobleem bekommerde, zich er niet om bekommeren kòn, omdat het essentiële kenmerk van zijn poëzie 'het stromende' was, voerde Marsman ten aanzien van zijn poëtische 'zelfverwerkelijking' een strijd op leven en dood tegen de chaotische ontbindingstendensen van het naoorlogse expressionisme. Hij wist dat zijn dichterschap op het spel stond. Daarom *moest* hij wel fel en heftig alles afwijzen, wat 'de vorm' niet ernstig nam, maar zich ongebreideld uitstortte in de stroomversnellingen van het uit elke redeverband losgebroken woord.' Zodra Marsman echter tot evenwichtiger oordelen in staat was, zag hij in, dat de 'nonchalance' van Slauerhoff geen tijdverschijnsel was, maar een persoonlijke, aan zijn poëzie onverbiddelijk inherente trek. [geciteerd in Hazeu, p. 166]

En inderdaad: waar Uyldert bij het lezen van *Eldorado* nog struikelde over teveel versvoeten, daar klinkt het oordeel van Marsman over dezelfde bundel bepaald niet onvriendelijk. Ook Marsman ontkent de vormslordigheden niet, maar hij plaatst ze in het perspectief van Slauerhoffs dichterschap:

> Ik ben er zeker van, en deze stelligheid grond ik op sommige van zijn gedichten, dat hij soms met opzet

> slecht schrijft; niet dus, zoals wel eens gemeend is, omdat hij het niet beter zou kunnen, hij kan het uitstekend, maar omdat hij het niet *wil*. Hij wil het volmaakte niet, hij schuwt het als een zelfvoldane verzekerdheid, die prat gaat op haar bereiken. Slauerhoff wil per se niets bereiken, hij wil niets bereikt hebben, hij wil onafgebroken voorwaarts kunnen, naar het onbetredene en onbekende, en de afschuwelijk, totterdood gerekte waan van Columbus - *de wereld is niet rond* - is tevens de zijne. [Hazeu, p.375]

Niemand ontkent de technische mankementen, maar de manier waarop ze 'verklaard' worden verschilt in niet onbelangrijke nuances. Uyldert vond domweg dat Slauerhoff beter zijn best had moeten doen op de techniek; aan de visies van Bronzwaer en Sötemann zou je de conclusie kunnen verbinden dat het vakmanschap van een dichter als Slauerhoff minder hoog aangeslagen dient te worden dan dat van bijvoorbeeld J.C. Bloem; Houwink zag, net als Slauerhoff zelf, in dat het niet in het karakter van Slauerhoff besloten lag zich teveel om vormaspecten te bekommeren; Marsman tenslotte dacht dat de dichter de vormfouten opzettelijk aanbracht.

Op deze laatste visie breit Wim Hazeu in zijn biografie nog wat door. Ook hij komt er niet om heen en dus is er in de biografie een apart hoofdstukje gewijd aan 'slordigheid', waarin de levensbeschrijving enigszins hagio grafische trekken krijgt, doordat Hazeu des dichters slordigheid de allure van een rebels verzet wil toekennen. Het is de moeite waard dat stuk (nog) eens goed te lezen:

De slordigheid die Slauerhofs poëzie soms werd verweten, door 'philisters' om Ter Braak te citeren, is van een andere orde. Slauerhoff rebelleerde tegen de starre orde, tegen het keurslijf, en voor wat de poëzie betreft strekte dit verzet zich soms ook uit tegen de ordening die van een gedicht werd verwacht. Hij kon zich overgeven aan de spontaniteit van het vers: 'Vanwaar, waarom en waartoe zijn mij deze reeglen ontvallen?' schreef hij in *Oost-Azië*. En nu ze mij eenmaal zijn ontvallen, wil ik ze zo laten, zal hij gedacht hebben. Feriz herinnerde zich dat Slauerhoff principieel elke verandering van een woord, een metrum, een interpunctie in een gedicht weigerde. Als eens iemand hem toeriep: 'Jan, dat is geen Nederlands!' antwoordde Slauerhoff: 'Dan is het Slauerhoffs.'

Was er dan nog sprake van slordigheid of onverschilligheid? Het was een bewuste keus, een teken van persoonlijkheid. Slordigheid in zijn verzen bestond niet voor hem: hij was een consciëntieus, of, om het ouderwetser te formuleren, een waarachtig dichter. De slordigheid die men in zijn verzen las was een zogenaamde slordigheid. De dichter werkte zijn verzen om, herschreef ze, lette op de vorm, en saboteerde opzettelijk sommige vormen. Wanneer hij een versvoet in een sonnet amputeerde, dan deed hij dat om bijvoorbeeld saaiheid te vermijden of om het sonnet uit zijn vorm te bevrijden. Hij was allergisch voor ordening. Waar andere kunstenaars orde wilden scheppen in de chaos, schiep hij eerder chaos in de orde. Hij hield meer van een ruïne dan van een gaaf gebouw, en werkte er hard aan om een ruïne te maken. Zo 'verbouwde' hij het laatste gedeelte van het gedicht *Sirenen* geheel en herschreef hij *Herfst* ('Ver stond de strakke lucht') driemaal. Als een 'reglementaire vorm' de bedoeling van de dichter afzwakte, veranderde hij het gedicht in een andere, soms chaotischer vorm. Het gedicht *De Vliegende Hollander* kende een oervorm en vele varianten, totdat de dichter de juiste versie had gevonden. Een gedicht als *Oceaannacht* werd naar aanleiding van besprekingen met Van Wessem grondig en meermalen herschreven. Slauerhoff kladde zijn gedichten niet neer, hem is op dit gebied geen slordigheid te verwijten. De keuze van de regels

was bewust; soms hield hij zich weer heel nauwkeurig aan een vorm. Zo merkte Vestdijk bij het gedicht *Zwartbaard* op dat men het vers op die wijs kon zingen: ‘De maatverdeling is pijnlijk nauwkeurig.’ Die nauwkeurigheid blijkt ook uit de mededeling in een brief aan Jo Landheer: ‘Ik wilde in elk geval die sonnetten terug hebben, die moeten noodig geretoucheerd, Boutens zou zijn eind sigaar doorslikken als hij ze zag.’

Juist de eigenaardigheden die hij zich in sommige gedichten aan zin- en versvorm permitteerde, maken zijn gedichten ‘Slauerhoffs’ of, in de woorden van Vestdijk, tot een aanranding van de ‘schoonheid’, waarvoor een ‘demonische schoonheid’ in de plaats kwam. Binnendijk verwoordde het aldus: ‘Ondanks zijn slordigheid, verantwoord en vaak uiterst verfijnd.’ Slauerhoff zou Slauerhoff niet zijn, wanneer hij de ‘onwetmatigheden’ niet afwisselde met ordelijke, wetmatige verzen. Het *Zeemans herfstlied* is van een welhaast klassieke strengheid. [Hazeu, p.408]

Het is interessant om de argumentatie van Hazeu op de keper te beschouwen. Slauerhoff stond, zo blijkt in de biografie, bekend als iemand die ‘rebelleerde’ tegen de starre maatschappelijke orde. Nou ja... een rebel, dat is wel een erge geuzennaam als je bedenkt dat bedoeld wordt, dat hij zich niet aan alle sociale conventies hield en dat mensen hem daarom nog al eens onbeschoft vonden. En dit ‘verzet’ strekte zich dan bewust uit tot verzet tegen de ordening in het gedicht? Als je zo redeneert dan kun je zijn bijkans onleesbare handschrift ook als rebellie beschouwen. Dat een dichter zich kan overgeven aan de spontaniteit van het vers laat natuurlijk onverlet dat er daarna nog enig handwerk aan verricht zou kunnen worden. Dat Slauerhoff ‘gedacht zal hebben’ de gedichten ‘Slauerhoffs’ te willen laten, zal ongetwijfeld waar zijn, maar waarom zou dat geen onverschilligheid met betrekking tot de vorm zijn? Nee, dat moet van de biograaf ‘een bewuste keus, een teken van persoonlijkheid’ zijn. Maar als iets een teken van persoonlijkheid is, wil dat toch nog niet zeggen dat het ook een bewuste keuze is? Eerder lijkt me het tegendeel het geval: wat een teken van persoonlijkheid is, is juist geen bewuste keus. En dan wordt de redenering wel heel vreemd: ‘Slordigheid in zijn verzen bestond niet voor hem: hij was een consciëntieus, of, om het ouderwetser te formuleren, een waarachtig dichter. De slordigheid die men in zijn verzen las was een zogenaamde slordigheid.’ Even kijken of ik het nu nog begrijp: omdat slordigheid in zijn verzen voor Slauerhoff niet bestond, zijn die slordigheden er niet? Dan deed Slauerhoff - en Hazeu met hem - aan struisvogelpolitiek. Een consciëntieus dichter is toch niet hetzelfde als een waarachtig dichter? Het een hoeft het ander niet uit te sluiten, en een dichter als Slauerhoff zou ik vanwege zijn overgave (‘Alleen in mijn gedichten kan ik wonen’) wel een waarachtig dichter willen noemen, maar het is toch juist zijn nauwgezetheid die hier ter discussie staat? Schilders als Matisse, Munch, Van Gogh en Appel noem ik ook waarachtige schilders, maar consciëntieus? Het sterkste staaltje redeneerkunst staat in de laatste zin: je noemt slordigheid ‘zogenaamde slordigheid’ en dan bestaat ze niet meer. Vervolgens wordt Slauerhoffs slordigheid een bewuste daad genoemd, bestaande uit het ‘amputeren van versvoeten’ om gedichten uit hun vorm te bevrijden, maar even later lees ik dat hem geen slordigheid te verwijten is, omdat hij wel eens gedichten herschreef - terwijl in hetzelfde stuk nu juist werd vermeld dat hij ‘principieel elke verandering weigerde’. Het is duidelijk dat de biograaf er in deze dolgedraaide passage teveel op uit is Slauerhoffs slordigheid als een positieve eigenschap te waarderen. Dat verklaart wellicht ook zijn uitsmijter: ‘Het *Zeemans herfstlied* is van een welhaast klassieke strengheid.’

O ja? Of is de adder onder het gras hier dat achteloze ‘welhaast’? Eens even kijken.

Zeemans herfstlied

't Geweld van de wervelende vlagen
Verwoest de weerlooze bloemen
En plundert de steunende hagen;
De blanke meren vertroeblen.

Had ik nu een needrige hoeve
En kinderen spelende buiten,
Om aan de beregende ruiten
Gedachtloos gelukkig te toeven.

Na 't zwerven en stuursche staren
Over de eeuwige zee,

Na 't eindloos tumult van gevaren:
De stilt' van een vredige stee.-

Maar het is anders geworden,
Mijn makkers zijn vroeger gestorven
Of in ander alleen-zijn verzworven.
Ik strandde in een doode stad,
Bewandel een eenzaam pad,
Vertrouwd met vergeten graven,
Omspeeld door zieltogende blaren.

Drie kwatrijnen, het eerste en derde voorzien van gekruist rijm, het tweede van omarmend rijm; de eerste twee strofen vrouwelijk rijmend, in de derde plotseling mannelijk en tenslotte een zevenregelige strofe gebaseerd op drie rijmklanken. Het aantal lettergrepen per versregel vertoont de volgende willekeur: 10, 8, 9, 8 / 9, 9, 9, 9 / 8, 7, 9, 8 / 8, 9, 10, 8, 7, 8, 9. Inderdaad een *welhaast* klassieke strengheid - het is maar wat je onder 'welhaast' verstaat. In ieder geval niet de klassieke strengheid van Bloem.

Een vergelijking

laten we eens twee gedichten, één van slauerhoff uit de gewraakte bundel en één van J.C. bloem, die bekend stond om zijn klassieke strengheid, naast elkaar houden en nauwkeuriger bekijken waar die slauerhoffse slordigheden uit bestaan.

Columbus

Als een drieëenheid dreef zijn kleine vloot
Over het wijde, nooit bevaren water
Naar 't land dat hij verwachtte, aldoor later,
Maar vast, als aan 't eind van 't bestaan de dood.

Hij wist, zonder berichten en bewijzen,
Het nieuwe werelddeel te liggen aan
Een verre kim, en anders zou 't verrijzen
Tijdens zijn naadring, diep uit de oceaan.

Met door geen wrevel aangetast geduld
Werd iedren dag de afstand uitgerekend,
Op de nog leege kaarten aangeteekend,
En geen verwachting door de ruimt' vervuld.

Een enkel maal stond zijn gelaat verstoord,
Wanneer de kleine *Pinta* achterbleef
En hij des avonds in zijn dagboek schreef:
‘Wind vast, 't volk ontevreê, van land geen spoor.’

Wanneer hij eenzaam zat in de kampanje
Kwamen soms oproerkreten doorgedrongen;
Hij vreesde dood noch leegte, alleen gedwongen
Terug te keeren naar 't gehate Spanje.

Toen eindlijk - op een ijle grijze lijn -
Vreemd slank geboomte als met pluimen wuifde,
En 't volk na lang bedwongen doodsangst juichte,
Stond hij gebukt door diep verborgen pijn.

't Wondend besef van wat hem had gedreven:
niet het begeeren van schatrijke ontdekking,
't Verlangen voort te zeilen steeds; zijn leven
Wist hij nu doelloos, eindeloos van strekking.

Hij droeg een voorgevoel van ballingschap:
Na ongenade een lange kerkerstraf,
Bevlekte glorie en gebroken staf,
't Oud hoofd gebannen in een monnikskap;

Reeds vastbesloten, in dien eersten stond,
Op een klein schip met weinigen te vluchten;
Reddend in 't eeuwig wijken van de luchten
Een waan van ruim: *de wereld is niet rond*.

Wanneer we ‘Columbus’ schematisch weergeven, dan zien we het volgende:

Strofe 1

10 lettergrepen, a, mannelijk rijm
11 lettergrepen, b, vrouwelijk rijm
11 lettergrepen, b, vrouwelijk rijm
10 lettergrepen, a, mannelijk rijm, dus: omarmend rijm

Strofe 2

11 lettergrepen, c, vrouwelijk rijm
10 lettergrepen, d, mannelijk rijm
11 lettergrepen, c, vrouwelijk rijm
11 lettergrepen, d, mannelijk rijm, dus: gekruist rijm

Strofe 3

10 lettergrepen, e, mannelijk rijm
11 lettergrepen, f, vrouwelijk rijm
11 lettergrepen, f, vrouwelijk rijm
10 lettergrepen, e, mannelijk rijm, dus: omarmend rijm

Strofe 4

10 lettergrepen, g, mannelijk halfrijm
10 lettergrepen, h, mannelijk rijm
10 lettergrepen, h, mannelijk rijm
10 lettergrepen, g, mannelijk halfrijm, dus: omarmend rijm

Strofe 5

11 lettergrepen, i, vrouwelijk rijm
11 lettergrepen, j, vrouwelijk rijm
12 lettergrepen, j, vrouwelijk rijm
11 lettergrepen, i, vrouwelijk rijm, dus: omarmend rijm

Strofe 6

10 lettergrepen, k, mannelijk rijm
11 lettergrepen, 1, vrouwelijk halfrijm
11 lettergrepen, 1, vrouwelijk halfrijm
10 lettergrepen, k, mannelijk rijm, dus: omarmend rijm

Strofe 7

11 lettergrepen, m, vrouwelijk rijm
12 lettergrepen, n, mannelijk rijm
11 lettergrepen, m, vrouwelijk rijm
11 lettergrepen, n, mannelijk rijm, dus: gekruist rijm

Strofe 8

10 lettergrepen, o, mannelijk rijm
11 lettergrepen, p, mannelijk rijm
10 lettergrepen, p, mannelijk rijm
10 lettergrepen, o, mannelijk rijm, dus: omarmend rijm, maar alle rijmen assoneren

Strofe 9

10 lettergrepen, q, mannelijk rijm
11 lettergrepen, r, vrouwelijk rijm
11 lettergrepen, r, vrouwelijk rijm
10 lettergrepen, q, mannelijk rijm, dus: omarmend rijm

We vergelijken ‘Columbus’ met ‘De zieke’ uit *Het verlangen* (1921) van Bloem.

De zieke

Het licht is blank aan mijne kamerwanden;
Op blanke lakens liggen als een schrik
Mijn smalle polsen en mijn klamme handen,
Die ik niet meer in kramp van angst verschik.

Alleen mijn ogen leven en hun gangen
Zijn immer, in een droefheid van gemis,
Ter kleine wereld, die mij wordt omvangen
Door de vier binten van mijn vensternis.

Daar buiten tergen mij de wisselingen
Van de getijden van de zomerdag,

Uit ongeziene bomen hoor ik 't zingen
Der vogels als een lokkend-wrede lach.

Gij hebt het schoon der luchten nooit begrepen,
Hoe innig gij ook staardet naar hun spel,
Sterken, wie paarden staan gereed en schepen:
Ik ken de weemoed van de wolken wel.

Dit gedicht op dezelfde manier schematisch weergegeven, levert het volgende, regelmatige beeld op:

11 lettergrepen, a, vrouwelijk rijm
10 lettergrepen, i, mannelijk rijm
11 lettergrepen, a, vrouwelijk rijm
10 lettergrepen, i, mannelijk rijm

11 lettergrepen, a, vrouwelijk rijm
10 lettergrepen, i, mannelijk rijm
11 lettergrepen, a, vrouwelijk rijm
10 lettergrepen, i, mannelijk rijm

11 lettergrepen, i, vrouwelijk rijm
10 lettergrepen, a, mannelijk rijm
11 lettergrepen, i, vrouwelijk rijm
10 lettergrepen, a, mannelijk rijm

11 lettergrepen, ee, vrouwelijk rijm
10 lettergrepen, e, mannelijk rijm
11 lettergrepen, ee, vrouwelijk rijm
10 lettergrepen, e, mannelijk rijm

Bloems gedicht getuigt vormtechnisch wél van een klassieke strengheid. Het aantal lettergrepen per versregel zou Uyldert veel plezier gedaan hebben, want het is steeds gekoppeld aan de rijmvorm (vrouwelijk rijm 11, mannelijk 10 lettergrepen per regel) en strikt regelmatig verdeeld over de vier kwatrijnen door het consequent gekruiste rijm. De afwisseling van de rijmklanken ondersteunt de inhoud. De eerste twee strofen spelen zich uitsluitend in de kamer van de zieke af en rijmen overeenkomstig. In de derde strofe breken de verlokkingen van de buitenwereld naar binnen en wisselen de rijmklanken van plaats. Pas wanneer in de vierde strofe de toon van het gedicht verandert doordat daar de sterken worden toegesproken, ‘is er ruimte’ voor andere rijmklanken, overigens, evenals de zieke, nog steeds gevangen in het schema. De antimetrieën in de laatste strofe, de sterke accenten op ‘gij’, ‘sterken’ en ‘ik’, zijn uiteraard functioneel, omdat ze de verschillen tussen de ‘ik’ en de ‘sterken’ beklemtonen. Bloems gedicht voldoet, met behoud van de klassieke vorm, in hoge mate aan Kloos' aloude adagium dat vorm en inhoud op elkaar afgestemd zouden moeten zijn.

Vergeleken met de verstechniek van Bloem is ‘Columbus’ een stuk onevenwichtiger. Eén blik op het aantal lettergrepen per regel bevestigt in ieder geval het getalsmatige gelijk van Uyldert. Ook het afwisselen van mannelijk en vrouwelijk rijm vertoont weinig regelmaat of functie. Bijna alle strofen rijmen omarmend, maar de tweede en de zevende zijn voorzien van gekruist rijm. Voor de zevende strofe zou men nog kunnen aanvoeren dat de verandering in het rijmschema de aandacht extra op die strofe vestigt, omdat daarin een soort kern van het gedicht te vinden is, Columbus ziet daar immers in wat hem werkelijk drijft, maar voor de tweede strofe is zoiets niet staande te houden. Daar heeft het andere rijmschema geen enkele poëtische functie.

Wanneer een gedicht begonnen wordt met de loodzware vergelijking ‘als een drieëenheid’, dan mag de lezer toch aannemen dat de associatie met de heilige drievuldigheid die zich onmiddellijk aandient, in de loop van het gedicht een zekere waarde krijgt, maar niets is minder waar. Dat is des te opmerkelijker daar de tweede vergelijking in de eerste strofe, ‘als aan 't eind van 't bestaan de dood’, meer dan hout snijdt. Die drie-eenheid is uiteraard een relict van het historische uitgangspunt, want Columbus vertrok voor zijn eerste expeditie op 3 augustus 1492 met drie schepen, de Niña, de Pinta en de Santa Maria over de 28ste parallel oostwaarts, maar daar gaat het in het gedicht natuurlijk niet om. Slauerhoff gebruikt de figuur Columbus om een levensgevoel te verbeelden en die tweede vergelijking preludeert op de gebeurtenissen in de zesde en zevende strofe. Op het moment dat het aldoor verwachte land gevonden wordt, wordt Columbus' verlangen daarnaar juist daardoor ‘gedood’ en ‘moet’ dat omgezet worden in de reddingbrengende illusie van oneindigheid die in de vijfde strofe geconcretiseerd werd door Columbus' angst te moeten terugkeren naar het gehate Spanje. Het gaat om een wanhopig verlangen in beweging te blijven, in de wetenschap dat een einddoel op zijn minst een metaforische dood betekent.

In de structuur van het hele gedicht vallen nog twee dingen op. Ten eerste laat Slauerhoff de contrasterende gemoedsgesteldheden van Columbus enerzijds en die van zijn bemanning anderzijds in de middelste drie strofen kruisen, waardoor het onmiskenbaar is dat ‘Hij’ in de derde regel van de vijfde strofe sterk beklemtoond moet worden. Daarnaast vertoont het hele gedicht sterk de allure van een camerabeweging die van een zeer weids perspectief langzamerhand steeds verder inzoomt tot in de voorlaatste strofe alleen het oude hoofd van Columbus in een overigens historisch betrouwbaar toekomstvisioen zichtbaar blijft. Daaruit ontstaat

de ontsnapping in de vorm van de herinnering aan de, zoals Marsman schreef, ‘totterdood gerekte waan’.

Ook dit gedicht van Slauerhoff behelst dus soms grove slordigheden naast prachtige vormtechnische elementen.

Steeds maar verder

Kan mij die Slauerhoffse slordigheid eigenlijk schelen? Nee, althans voor zover ze in de (ver-) oordelende sfeer getrokken wordt. Zodra ze gezien wordt als een wezenlijke eigenschap van zijn poëzie wel.

Eerlijk gezegd wil de perfectie van Bloems schijnbare eenvoud me zelfs nog wel eens irriteren, zoals je je ook bij sommige schilders aan een bijna fotografisch perfecte techniek kunt storen.

Maar dan blijft de vraag naar de oorzaak van Slauer-

hoffs slordigheid. Ik denk dat Houwink gelijk heeft, wanneer hij zegt dat het ‘een aan zijn poëzie onverbiddelijk inherente trek’ is. Ik geloof niet zo in het *bewust* niet willen, zoals Marsman dat zag, of het bewust rebels de vorm corrumperen zoals Hazeu dat blijkbaar wil zien.

Slauerhoffs slordigheid, verbonden met zijn relatief geringe interesse voor vormtechniek, is mijns inziens zijn ‘handschrift’. Evenals zijn schier onleesbare handschrift is het een onvervreemdbare eigenschap, zoals de penseelvoering van een schilder waar wel wat aan af te lezen is.

Jeroen Brouwers schreef in zijn essay over Dirk de Witte (in: *De laatste deur*) over Vincent van Gogh:

> Dat Van Gogh haast had, omdat hij de Dood al hoorde roepen aan het ene oor dat hem nog restte, is te zien aan de schilderijen uit de paar laatste jaren van zijn leven: hij zette de dingen nog maar schetsmatig neer, teruggebracht tot vormen van uiterste vereenvoudiging, want er was geen tijd meer voor details, zijn kleuren bracht hij met steeds grovere penselen op het linnen aan, misschien ten slotte wel met de behangerskwast, en steeds forser werd zijn streek, - hij had haast, hij wist dat het schot spoedig zou afgaan. [...] Van Gogh had zijn hele bestaan gewijd aan het ontwikkelen en polijsten van zijn talent, dat hij uiteindelijk dusdanig beheerste dat hij ook in de allergrootste haast tot het maken van meesterwerken in staat was.

Evenals Van Gogh had Slauerhoff haast en in ieder geval weinig geduld. Ook de dichter hoorde de Dood lange tijd roepen. Weliswaar zou die niet intreden door het afgaan van een schot, maar Wim Hazeu toont in zijn biografie overtuigend aan dat Slauerhoff zich zijn zwakke gezondheid zeer goed bewust was. Op 8 december 1922, dat is veertien jaar voor zijn dood schrijft hij aan Roel Houwink: ‘Merk goed dat ik moet rusten, ben nog dadelijk moe. Moet ik kracht bewaren voor later? Och je geeft toch nooit meer dan je hebt en van later weet je nooit iets af.’ Zo iemand heeft geen of in ieder geval weinig tijd voor details en kan door zijn gepolijste talent toch in staat zijn werk van een zekere kwaliteit af te leveren.

Die haast is niet alleen af te lezen aan de slordige versificatie van een gedicht als ‘Columbus’, maar ook aan de inhoud. De Columbus zoals Slauerhoff hem ziet, staat al ‘gebukt door diep verborgen pijn’, als het lang verwachte land nog niet eens bereikt is, doch slechts zichtbaar in de verte. Dan al wil de Columbus van Slauerhoff weer verder.

Als deze Columbus een mentaliteit vertegenwoordigt dan klopt die buitengewoon met de houding van Slauerhoff. Hij had te veel haast om geduld te hebben. ‘De finishing touch aanbrengen is voor mij het lastigst,’ schrijft hij op zeker moment. En dat getuigt zeker van zelfinzicht: het past niet bij zijn gesteldheid eindeloos aan een gedicht te vijlen.

Je kunt het ook zien aan het oeuvre van Bloem en van Slauerhoff. Toen Bloem op negenenzeventigjarige leeftijd overleed, bestond zijn volledig werk uit nog geen tweehonderdvijftig bladzijden poëzie en een aantal om den brode geschreven kritieken. Bloem publiceerde zijn laatste, qua omvang zéér geringe bundel negen jaar voor zijn dood. Slauerhoff was achtendertig jaar toen hij stierf. Naast kritieken en artikelen liet hij ruim duizend bladzijden proza en negenhonderd bladzijden poëzie na. Het was niet uitzonderlijk dat hij verschillende bundels tegelijk in voorbereiding had. Hij was ook literair constant onderweg en zelfs het uitzicht op de ijle grijze lijn van de stilstand moet hem benauwd hebben. Lang stilstaan bij de vorm van een

gedicht - daarvoor had hij te veel haast. Hij moest verder. Zijn Columbus heeft zojuist bewezen dat de wereld rond is en schept zich de illusie van ruimte door zichzelf toe te schreeuwen: ‘de wereld is niet rond’. Op jacht? Of: op de vlucht? In ieder geval geen tijd, geen rust om even met de fijne kwast de laatste details precies bij te werken, maar: voort, verder! Van die mentaliteit is zijn slordigheid één van de uitdrukkingsvormen. Wie hem zijn ‘technische mankementen’ per gedicht kwalijk neemt, omdat ze daarin geen poëtische functie hebben, heeft gelijk, maar moet zich bewust zijn dat het is alsof hij Van Gogh kwalijk neemt dat hij de zwarte kraaien op zijn laatste doek niet wat fotografischer heeft weergegeven.

En Slauerhoff zelf? Had die in de gaten dat hij zijn Columbus zichzelf voor de gek liet houden? Toen hij voor *Den Gulden Winckel* het boek *Vasco* van Marc Chadourne besprak, schreef hij:

> Waarom vlucht een mens eigenlijk, wel wetend dat er niet te vluchten valt, dat hij altijd even dicht bij zichzelf is? De vlucht om de vlucht l'art pour l'art. Een strijd met God... De planeten bewegen om de zon, die zelf reeds beweegt. Door het vaste stelsel vliegen kometen, waarvan sommige ook vaste banen hebben, maar enkele één maal komen en dan verder hun hyperbool volgen om nooit meer terug te keeren. Zoover brengt een mensch het nooit. Hoogstens tot een wijde baan. Dat is het vonnis. Naar het einde der wereld kan hij niet vluchten; want de wereld heeft geen eind.

Een vonnis noemt hij het. In zijn laatste gedicht, ‘In memoriam mijzelf’, schreef hij dat hij streed ‘met starren moed’.

Literatuur

J.J. Slauerhoff, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, 199817, Nijgh & Van Ditmar
Wim Hazeu, *Slauerhoff. Een biografie*. Amsterdam, 1995, De Arbeiderspers.
J.C. Bloem, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, 19683, Atheneum-Polak & Van Gennep.
W. Bronzwaer, *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poetica*. Nijmegen, 1993, Sun.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN.

Gerrit Jan Zwier
Dit toch wel mooie grijze land

In zijn rijk gedocumenteerde Slauerhoff-biografie laat Wim Hazeu zich zeer voorzichtig uit over de Friese achtergronden van zijn hoofdpersoon. Anderen, zoals de Franse geleerde Louis Fessard, die jaren geleden eveneens een studie aan Slauerhoff wijdde, hadden daar minder moeite mee. Men hoeft maar eens een Friese herfst te hebben meegemaakt, schrijft de Fransman, ‘wanneer de kale bosjes huiveren onder de ijzige adem van de noordenwind’, om de weemoed in het werk van Slauerhoff te begrijpen. Hazeu haalt Vestdijk aan die zelf ook weer een anonieme ‘kenner van het Friese volkskarakter’ aanhaalt, die hem eens vertelde dat Hollanders nooit iets van iemand als Slauerhoff zouden begrijpen. ‘Ik houd me verre van nationalistische beschouwingen waarin Friezen op hun Fries-zijn worden gestigmatiseerd,’ deelt Hazeu mee. Dat is natuurlijk een wijs besluit. Zeker na de oorlog heeft het onderwerp ‘volkskarakter’ een nare bijsmaak gekregen. Toch lijdt het geen twijfel dat er evidente verschillen zijn tussen Italianen en Zweden en tussen Groningers en Limburgers. Zaken als natuurlijke omgeving, bestaanswijze en geschiedenis drukken wel degelijk hun stempel op de levenshouding van een bepaald volk. Of een bepaalde volksaard in de loop der tijd kan veranderen, is een andere lastige vraag die we hier wél stellen, maar niet zullen beantwoorden.

Met het ‘stigmatiseren’ van de Friezen, waar Hazeu van spreekt, valt het overigens wel mee. In ‘De Nederlander innerlijk en uiterlijk’ steekt de psycholoog A. Chorus de Fries juist een pluim op de muts. Die is meer ‘idealist’ dan de Hollander en hij heeft een hang naar mystiek. Dat laatste is des te opvallender aangezien de hoogleraar tevens van mening is dat in vlakke streken ‘de geest gemakkelijk dicht bij de grond blijft.’ Over de Groningers en Drenten laat deze deskundige zich veel minder positief uit; de Groninger is stug en op de penning, de Drent blijft in wezen een argwanende keuterboer.

Ook de oude volks- en heemkundigen lieten zich altijd zeer positief over het Friese volk uit. De Fries is een heerserstype, schrijft J. Waterink in ‘Volk van Nederland’ (1937). Naar aanleiding van een foto, die de scherpe gelaatstrekken en de heldere ogen van een Friese boer toont, merkt hij het volgende op: ‘Hij heerscht met wijsheid. Ge ziet in dit gelaat, dat deze man spreken durft, als hij spreken moet. En hij kent de ironie van het leven. Er is bij hem iets van dat glimlachen om de vele ledige drukte om hem heen. Toch is alle oppervlakkigheid hem vreemd.’

Buitenlanders, die zich in het verleden in het drassige land ten noorden van de Zuiderzee waagden, waren vaak aangenaam verrast door wat zij daar aan levende have aantroffen. In ‘Nederland en zijn bewoners’ (1876) prijst de Italiaanse reiziger Edmondo de Amicis de adel en vrijheidsliefde van de Friese boeren. ‘Wat jammer dat hij geen Fries is!’ schijnt het grootste compliment te zijn dat een niet-Fries van een Fries kan krijgen. Voor zijn beschrijving van de Friezin doopt De Amicis zijn pen in honing; zij zijn ‘recht als palmen en statig als antieke priesteressen’. Jammer is alleen dat zij ‘meestal een zeer flauwe bocht hebben, waar een koene ronding zo fraai staat.’

Over Friesland en de Friezen heeft Slauerhoff zich, zowel in gedichten als in brieven, meer dan eens uitgelaten. Een Friese nationalist kan er zijn hart niet aan verwarmen. Toch heeft Hazeu een passage opgeduikeld uit de - tot nu toe onbekende - brieven die Slauerhoff in Amsterdam aan een bevriende student schreef; hierin wordt Friesland aangeduid als ‘dit toch wel mooie grijze land’. Er staat niet ‘dit schitterend mooie grijze land’, of ‘dit diep ontroerende, zilvergrijze prachtland’, maar ‘dit toch wel mooie grijze land’. Alsof hij zich ergens overheen moest zetten, iets

moest wegslikken, om iets gunstigs over zijn geboortegrond te zeggen. Volgens Hazeu bewijzen deze paar woorden dat Slauerhoff van het Friese landschap hield. Die positieve uitleg wordt door Friese auteurs meestal ook aan dat ene zinnetje gegeven, dat in zijn dichterlijke nalatenschap werd gevonden: ‘Alleen voor Friesland heb ik nog een zwak’. Gelukkig citeert Hazeu ook de completering van dit kwatrijn, zoals die ooit door W. Bonnema (zijn tekst staat tussen haakjes) werd geleverd:

Slauerhoff met een passagier aan boord van de Gelria of Fiandria (foto: collectie Krijger).

> Alleen voor Friesland heb ik nog een zwak,
> Al is dat [in mijn leven niet gebleken
> Toch reed ik graag door hardbevroren streken]
> Maar ook in 't mooiste ijs is wel een wak.

Voor zijn geboortestad Leeuwarden had Slauerhoff weinig goede woorden over. Hazeu mag dan, slenterend door de stegen en langs de pleinen van het avondlijke Leeuwarden, er de ‘melancholie’ hebben geproefd die uit Slauerhoffs verzen opstijgt, zelf liet de dichter een ander geluid horen. ‘Leeuwarden heeft voor mij geen attracties, evenmin als vroeger,’ schreef hij in een brief aan zijn oude vriendin Heleen Hille Ris Lambers.

Vlieland komt er bij Slauerhoff een stuk gunstiger af. Als kind logeerde hij er bij familie van zijn moeder. Van de zeelucht werd een heilzamer effect voor zijn astmatische aandoening verwacht dan de lucht in de stoffeerderij thuis. Later nam hij zijn vrienden, vriendinnen en vrouw mee naar het eiland, waar hij als arts nu en dan de praktijk waar nam van G. van Terwisga. ‘Vlieland is altijd een aparte plaats in zijn hart blijven innemen als de plek waar hij zoveel gelukkige maanden doorbracht, alikruikjes zoekend langs het strand (en) paardrijdend bij de boer,’ schrijft C. Kelk in zijn Slauerhoff-biografie uit 1957. In de nieuwe biografie komt overigens ook een zinsnede voor die minder positief voor Vlieland uitpakt. In een brief aan A. Roland Holst legt Slauerhoff uit waarom hij zich niet als arts op Vlieland heeft gevestigd: ‘Ik zou graag en liefst totaal op mij zelf aangewezen zijn. Maar op Vlieland was het... geen splendid isolation geworden. Integendeel, de afstand met de inboorlingen ware moeilijk te behouden. Ik dacht meer aan 't eiland dan aan 't dorp.’

Theatraal spektakel

Toen de leescommissie van het Openluchtspel in Jorwerd mij vroeg of ik een stuk, of beter: een ‘theatraal spektakel met muziek, zang en dans’ over Slauerhoff en Jorwerd wilde schrijven, heb ik niet lang geaarzeld. Ik had al eens een hoorspel over Slauerhoff geschreven en in het boekje ‘Alleen voor Friesland heb ik nog een zwak’ (dat net herdrukt is), gaf ik een beeld van zijn verhouding tot Friesland. Daarin nam Jorwerd een prominente plaats in. De opdracht was een spannend en humoristisch verhaal over een man te schrijven wiens werk als somber en melancholiek te boek stond. Slauerhoff zelf had een groot, ietwat sarcastisch gevoel voor humor; dat blijkt zowel uit zijn literaire werk als uit de getuigenissen van mensen die hem gekend hebben. En op de rondgang die hij als dichter over de wereld maakte, kwam hij talloze malen

in situaties terecht die een tekstschrijver het water in de mond doen lopen.

Jorwerd zou echter het begin- en eindpunt van het stuk moeten zijn. Nu is het een gelukkig toeval dat dit dorp een grote invloed op de jonge Slauerhoff heeft gehad. Daar leerde hij de liefde kennen en daar werd hij als dichter serieus genomen. Hij maakte er kennis met een intellectueel milieu waar gepraat werd over godsdienst, spiritisme, literatuur en muziek. Hij had eerst verkering met Annie, daarna met Heleen. In feite is Jorwerd het eerste hoofdstuk van het boek over Slauerhoffs moeizame relatie tot de Vrouw.

In het eerste bedrijf is een belangrijke rol weggelegd voor een tamelijk duistere figuur, een man met een Januskop, die zowel kennis heeft van het verleden als van de toekomst. Wij noemen hem de Dorpsgeest. Hij zal zich steeds meer ontwikkelen tot een geduchte tegenpool van Slauerhoff, die meent dat het geluk alleen maar in de verte, achter de einder, in den blinde gevonden kan worden.

Het tweede bedrijf vat het leven van Slauerhoff in een serie sleutelscènes samen. We zien hem als dokter aan het werk op een koelieboot en als opiumroker in een morsige Chinese kit; we vangen een glimp op van zijn stormachtige huwelijk met Darja Collin, een balletdanseres die geen tijd had om de rol van verpleegster voor haar vaak zieke echtgenoot te spelen. En wij zijn te gast op zijn spreekuur in Tanger, waar hij zich eindelijk dacht te vestigen.

In het derde bedrijf wordt de Jorwerdse draad weer opgepakt. Want daarin wordt het feit gevierd dat de dichter honderd jaar geleden in Leeuwarden werd geboren. Natuurlijk wilde hij niet herdacht worden. Maar niet de doden, maar de levenden bepalen wie zij met een herdenking willen eren.

Slauerhoff & Jorwerd

Onder de titel ‘Slauerhoff en Jorwerd’ is het ‘iepenloftspul’ op 21 augustus j.l. in de notaristuin in Jorwerd in première gegaan. Het werd in het Fries vertaald door Jan Schotanus. Hier laat ik een fragment uit het eerste bedrijf volgen, in het Nederlands uiteraard. Enkele door Schotanus vertaalde gedichten van Slauerhoff worden hierna in de Nederlandse en Friese versie afgedrukt.

(Na een nachtelijke wandeling over het kerkhof keren de zusjes Annie, Heleen en Jopie, dochters van dominee Cornelis Hille Ris Lambers, samen met Jan Slauerhoff terug naar de pastorie. Kennelijk is de grote interesse die deze zielenherder voor het spiritisme heeft, op zijn dochters overgeslagen.)

(In de pastorie. Kaarslicht)

Heleen (speelt op de piano zachtjes de beginmaten van ‘An *Silvia’; zingt de eerste regels)*

‘Das ist Silvia, saget an,
dass sie die weite Flur preist?
Schön und zart seh' ich Sie nahn'...

Jopie

Stil toch! Iedereen ligt te slapen!

Annie

Ik ga ook naar bed. Wat een rotavond!

Jopie
Wacht! Ik heb een idee. Ik ga vanavond voor medium spelen!
Ik ga een geest oproepen die ons iets kan vertellen over hoe het verder gaat met jullie.

Annie
(boos)
Jij wilt van alles een spelletje maken!

Heleen
Nee, dat lijkt me helemaal geen goed idee. En hoe kom je er trouwens bij dat een geest in de toekomst kan kijken?

Jopie
Natuurlijk kan een geest in de toekomst kijken!

Heleen
Dat er geesten zijn bewijst alleen maar dat er leven is na de dood.

Jopie
En je kunt ze allerlei vragen stellen. Het enige wat je nodig hebt is een goed medium.

Heleen
Iemand zoals jij dus.

Jopie
Ja, een gevoelige, wijze vrouw, dat is het beste.

(zij schuift stoelen rond de tafel; een kaars in het midden)

Annie
Jij ‘gevoelig en wijs’... nu hoor ik echt iets nieuws.

Jopie
Mag ik even volstrekte stilte?
(zucht diep; legt handen op tafel; buigt haar hoofd; sluit de ogen).
(Stilte)
(met vlakke, trage stem) Is daar iemand?
(Stilte)
Is daar iemand?
Ik voel dat er iemand is.
Wil hij of zij zich bekend maken?
Ik voel nu een heel dwingende aanwezigheid. *(vlak)*
Wie bent u?

Klooster
(monotone stem)
Zolang ik hier ben, zal God nooit uit Jorwerd verdwijnen.

Jopie
Wie bent u?

Klooster
Er wordt een hoop onzin over Jorwerd geschreven.

Jopie
Wilt u zich bekendmaken?

Klooster
Ik ken Jorwerd van binnen en van buiten, dus de een of andere journalist hoeft mij niet te vertellen wat er hier aan de hand is.

Jopie
Maar wie bent u dan?

Klooster
Er zijn een heleboel boeken met beroerde titels geschreven, maar *Hoe God verdween uit Jorwerd* slaat werkelijk alles.

Jopie
Uw naam graag!

Klooster

Iedereen heeft wel eens een inzinking. Daarom is het heel goed mogelijk dat de Here een grandioze comeback maakt in ons Jorwerd.

Jopie
Uw naam!

Klooster
Klooster is de naam.

Jopie
(gewone stem)
Die ken ik niet. Komt u uit Jorwerd?

Klooster
En dat boek wordt ook nog een bestseller!

Jopie
Waarom geeft u niet gewoon antwoord op mijn vragen?

Klooster
Maar mijn gloriedagen komen nog! Is Heleen ook in de buurt?

Jopie
Heleen? Wat wilt u van Heleen.

Klooster
Zeg haar maar dat alles goed zal komen. Ik zal in de tuin een pad van blinkend schelpengruis aanleggen. Ik zal de mensen in de pastorietuin rondleiden. Dan zullen de gedichten van Slauerhoff in de bomen hangen. Zeg dat maar tegen haar.

Jan
Godallemachtig! Wat zegt die man een verschrikkelijke dingen! Laat ie zelf in een boom gaan hangen!

Jopie
Wat? (gewone stem) Daar was geen touw aan vast te knopen. Die man luistert gewoon niet.

Annie
Hij klonk wel griezelig echt.

Jopie
Ja, ik geloof dat hij zich heel breed maakte. Want achter zijn rug is het een drukte van belang, *(vlak)* De volgende, graag. Ja, maakt u zich maar bekend. Wie bent u?

Mak
(zachte stem)
Ik heb nooit beweerd dat Jorwerd van de ene dag op de andere in een goddeloos dorp veranderen zou. In de tweede plaats...

Jopie
Uw naam graag!

Mak
... in de tweede plaats valt het wel mee met de onzin die ik over Jorwerd heb geschreven.

Jopie
Uw naam!

Mak
Voor mij is Jorwerd de parel van de Greidhoek.

Jopie
Voor de laatste keer...

Mak
Mak is de naam. Geert Mak.

Jopie
Dat klinkt niet erg Jorwerds.

Mak
Toch heb ik een sterke band met Jorwerd. Het Wapen van Baarderadeel vind ik zonder meer het mooiste bruine café van Nederland.

Jopie
Kent u de dominee?

Mak
Natuurlijk ken ik dominee Klooster.

Jopie
Dominee? O jee, die Klooster was dus geen tuinman maar dominee. Nou, aan die Mak hebben we verder ook niets.

Jan
Jorwerd, de parel van de Greidhoek... Dat zinnetje zal ik onthouden.

Jopie
Sstt! Daar is iemand die dringend contact zoekt. *(vlak)* Zegt u 't maar.

Notaris
Kom ik door?

Jopie
Ja, heel duidelijk. Uw naam?

Notaris
Notaris Van de Hem.

Jopie
Daar zitten we niet op te wachten.

Notaris
Ik denk dat u zich vergist. Jullie zijn immers in mijn tuin te gast.

Jopie
Nou nog mooier! Dit loopt de spuigaten uit.

Notaris
Ik sluit me graag aan bij het protest van Jan Slauerhoff. Had ik alles van te voren geweten... elke zomer opnieuw wordt mijn tuin door toneelspelers en publiek bezet. Een regelrechte invasie!

Jopie
Dag, notaris. U bent echt verkeerd verbonden.

Dorpsgeest
(Donkere stem)
Eerst de dominee en dan al die anderen...

Jopie
En wie bent u?

Dorpsgeest
Laat ik mezelf de dorpsgeest noemen.
(Hij gaat rustig aan tafel zitten; niemand ziet hem)

Annie
(zacht)
De dorpsgek?

Dorpsgeest
(schudt vermanend zijn vinger)

Heleen
Misschien is hij meegelopen vanaf het kerkhof.

Dorpsgeest
Dat is heel goed mogelijk. Eigenlijk beschouw ik heel Jorwerd als mijn domein.

Jopie
Heeft u hier gewoond?

Dorpsgeest
Vanaf het begin. Vanaf de eerste terpboerderij. En ik zal hier blijven tot het laatste huis in Jorwerd is ingestort.

Jopie
U bent dus geen menselijke geest?

Dorpsgeest
(luide lach)
Nee, beslist niet! Dan heb je het over een heel andere categorie, van een veel lagere orde. Maar kom op met je vraag.

Annie
Kunnen we hier niet een eind aan maken? Is het niet beter dat papa met die dorpsgeest praat in plaats van Jopie?

Jan
Nou, ik ben toch wel erg nieuwsgierig geworden.

Jopie
(gewone stem)
Goed, ik zal hem één vraag stellen. Daarna zetten we er een punt achter.
(vlakke stem)
Hoe zal het verder gaan tussen Jan en Annie en tussen Jan en Heleen?

Dorpsgeest

Die vraag verwachtte ik al. Ha! Hoe zal het verder gaan tussen Jan en de vrouwen? Wat verlangt hij van het leven? Beste Jopie, je moet die vraag niet aan mij stellen, maar aan Jan zelf.

(Dorpsgeest verdwijnt van tafel)

Jan

Wat is dat nou voor waardeloos antwoord?

Heleen

Hij kaatst de vraag gewoon terug. 'Ken uzelf'... stond dat niet boven het orakel in Delphi? Zo stom is dat antwoord dus ook weer niet.

Annie

(gaapt) Goeienavond, en dit was dan het orakel van Jorwerd.

Jan

(gaapt) Jaja. Ken uzelf. Dat klinkt simpel, maar het is in feite een onmogelijke opgave.

[uit: Gerrit Jan Zwier, *Alleen voor Friesland heb ik nog een zwak. Slauerhoff en Friesland*. Stichting Monument van de Maand, Leeuwarden, 1998, tweede herziene druk.]

Gerrit Jan Zwier (Leeuwarden, 1948) is antropoloog, schrijver, criticus en reisjournalist. Hij publiceerde romans, antropologische studies en reisboeken. Van zijn laatste roman De knoop van IJsland *verscheen dit jaar een IJslandse vertaling. Bij Atlas kwam zeer onlangs* Het noordelijk gevoel *uit, waarin de auteur verslag doet van zijn levenslange fascinatie voor noordelijke streken*.

Gedichten fan Slauerhoff út Slauerhoff & Jorwert yn oersetting fan Jan Schotanus

Wenningleaze

Allinne yn myn gedichten kin ik wenje,
Nea fûn ik ear ne oars myn ûnderdak;
Foar d' eigen hurdstee field' ik nea in swak,
In tinte waard troch de stoarm op wjukken nommen.

Allinne yn myn gedichten kin ik wenje.
Salang 't ik wit dat ik yn wyldernis,
Yn steppen, stêd en wâld dat ûnderkommen
Fine kin, deart my gjin bekommernis.

It sil lang duorje, mar de tiid sil komme
Dat fóár de nacht my d' âlde krêft ûntbrekt
En om 'e nocht om sêfte wurden bidt,
Wêrmei 't ik earder bouwe koe, en de klaai
My bergje moat en ik my delbûch nei dit
Plak dêr't myn grêf yn 't tsjuster iepenbrekt.

Alleen in mijn gedichten kan ik wonen,
Nooit vond ik ergens anders onderdak;
Voor de eigen haard gevoelde ik nooit een zwak,
Een tent werd door den stormwind meegenomen.

Alleen in mijn gedichten kan ik wonen.
Zoolang ik weet dat ik in wildernis,
In steppen, stad en woud dat onderkomen
Kan vinden, deert mij geen bekommernis.

Het zal lang duren, maar de tijd zal komen
Dat vóór den nacht mij de oude kracht ontbreekt
En tevergeefs om zachte woorden smeekt,
Waarmee 'k weleer kon bouwen, en de aarde
Mij bergen moet en ik mij neerbuig naar de
Plek waar mijn graf in 't donker openbreekt.

Nei jier ren

Alles seach ik sa't wy it fûnen,
Bekoarlik fersutere lyk it eartiids wie:
It griene paad, dêr't spjochtich gers yn stie,
De sinneblommen dêr't jim sie fan wunen;

It stille fan it hôf, de feale jûn fan
Lette sinne dy't de finsters glimme liet.
Achter yn 'e tún lei 't ûndjippe wiet,
Dêr 't wy inoar doe yn 't strewelleguod fûnen.

Alles: net 't leaf, heal lanlik, heal mondain,
Wiffe bekoarlikens, dy't har ferlear
Yn Ingelân, ik leau as gûvernante.

Ik stoppe in piip en mimere en sei: ‘Enfin...’
Wie stil doe't ik har keamer fûn, near
As in sa mar sa litten chapelle ardente.

Alles heb ik teruggevonden,
Bekoorlijk verwaarloosd als 't vroeger was:
Het groene pad begroeid met spichtig gras,
De zonnebloemen, die toen lager stonden;

Het stille van den hof en het grijsblonde
Van zon laatglanzend door beslagen glas.
Achter in de tuin begon de ondiepe plas,
Waar we elkaar 's avonds onder takken vonden.

Alles: niet 't lief, half landlijk, half mondain,
Wankle bekoorlijkheid die zich verliest
In Engeland, 'k geloof als gouvernante.

Ik stopte een pijp en peinsde en zei: ‘Enfin’...
Maar zweeg toen ik haar kamer vond, triest
Als een zoo maar gelaten chapelle ardente.

Seerop

Ik miende echt, ik soe no moannen rêste,
De winter yn 't besletten stêdsje bliuwe,
In hûs myn went' en kleare sinnen skriuwe
En foar it earst wat langer yn in fêste
Ferhâlding libje en yn kalme lusten
By har lizzend, lang yn omearming bliuwe.
En stadich waard my har willige lea
Fertroud as eartiids faak besylde kusten.

Sa tocht ik, sittend yn myn keamer, mar
Fannacht hear ik de westerstoarm wer oangean;
It dakhout jout as grinend want lawaai.

Ik bin safier fan see, sa ticht by har;
't Tsieren fan brâning kin my hjir net treffe.
Hoe kin ik sa wanhopich klear beseffe

Dat ik wer meunsterje sil, foar âldjiersdei?

Ik ging gelooven dat ik nu zou rusten,
De winter in 't ommuurde stadje blijven,
Een huis bewonen, klare zinnen schrijven
En voor het eerst wat langer voortgekuste
Vrouwen hier bij mij hebben en, ter ruste
Met hen gegaan, lang in omhelzing blijven.
En langzaam werden mij hun willige lijven
Vertrouwd als vroeger vaak bezeilde kusten.

Zoo dacht ik zittend in mijn kamer, maar
Vannacht hoor ik de najaarsstorm aanheffen;
Het dakhout maakt als kreunend wand misbaar.

Ik woon zoo ver van zee, zoo dicht bij haar;
't Storten der branding kan mij hier niet treffen.
Hoe kan ik zoo wanhopig klaar beseffen
Dat ik weer scheep zal gaan, voor 't eind van 't jaar.

La Voyageuse

Yn Singapoer is sy de plank' op kommen
Flak foar de reis, mei tritich stiks bagaazje;
De earste nacht trochspoeke se al de dreamen
Fan in matroas, dy't meunstere ûnder gaazje.

Hy stie moarns ier it kuierdek te waskjen
Noch heal fersuft, doe't sy him dêr fer raste,
Yn har piama roerlings by him lâns gong
Dy't strak en soepel om har heupen sleat,
Of yn in moarnsgewaad dat iepenhong
En myld har skjintme oan syn blikken bea.

Ien glimk, temûk, makke it bloed him hyt.
Hy stiet yn 't tsjuster fan de hunewacht
En sjocht har foar him, neaken, wyt,
Ferlokjend yn de nacht.

Se is yn Calcutta wer fan board ôf gien.
Hy hat as wachtsman by de gangway stien.
In siden sjaal dy't oer har skouders lei
Wyndere op, in flachje licht en ljocht.
It lêste sprankje, yn 'e fierte op 'e kaai,
Al hat er dei en nacht en noch in nacht har socht
Yn de konsesjes dêr 't hja wenje mei.

Hy smiet syn ûnnut boeltsje op de grûn,
Hy hie it libben syn gelach betelle,
Is spoarloas yn de Sinese Town ferdwûn
En lang om let út 't Gangeswetter helle.

In Singapoer is zij aan boord gekomen
Vlak voor 't vertrek, met dertig stuks bagage;
De eerste nacht doorspookte ze al de droomen
Van een matroos, gemonsterd onder gage.

Hij stond des morgens 't wandeldek te wasschen
Nog half versuft, toen zij hem kwam verrassen
En raaklings langs hem in pyama ging
Die strak en soepel om haar heupen sloot,
Of in een ochtendkleed dat open hing
Haar opperst schoon mild aan zijn blikken bood.

Een steelsche glimlach heeft hem dol gemaakt.
Hij staat in 't donker op de hondenwacht.
En ziet haar voor zich, wit en naakt,
Verlokkend in de nacht.

Ze is in Calcutta weer van boord gegaan.
Hij moest als wachtsman bij de gangway staan.
Over haar schouder wapperde haar sjaal
In de rukwinden als een smalle vlag.
't Was 't allerlaatste wat hij van haar zag,
Al heeft hij dag en nacht en nog een nacht gedwaald
Door de concessies waar zij wonen mag.

Hij wierp zijn waardloos boeltje op de steenen,
Hij had het leven zijn gelag betaald,
Is in de Chinese Town spoorloos verdwenen
En eindlijk uit de Ganges opgehaald.

Lannelike leafde II

Ut de golven slacht de sinne fonken,
By basaltblokken en sloepen foar
Anker lûkt de floed in dizich spoar,
Sêft skom wurdt dêr mei seewier mongen.

Efter moerbeibeammen leit har thús,
In hurdstiennen, heechbegroeide hofstee.
Efter op 't hiem, nei it wetter omleech,
Rint in paad fan blinkend skelpegrús.

Under de naald hat sy har keamer:
Skean fer rint de swiere, brune balke
Nei in muorre fan rûge, skurve kalk.
Roazen stean' foar 't finsterrút te dreamen.

'k Ken it deistich ritme fan har bestean:
Middeis let leit se yn besletten swoelens
En genietet har, yn ûntbleate koelens,
Of se wikselet stadich loom fan klean.

Ik hear toanen, fier, as troch in kier;
Sit hja net fan Sylvia te sjongen
Mei dy stim fan hjerst en jûntiidsdonker
Foar it stadich en ûntstimd klavier?

Har wer te sjen soe wûnder lykje.
'n Oare, of de eardere wer te finen:
Grillich drôf of ynlik ûnferskillich.
Naam se 't libben, wacht se noch reewillich?
Ik sil 't gelok mar leaver sykje
Oer de kimen, yn de fierte, yn it bline.
Op de golven vindt de zon verstrooiing,
Langs basaltblokken en sloepen voor
Anker trekt de vloed een vage voor,
Zacht schuim spoelt tegen de steenen glooiing.

Achter moerbeiboomen ligt haar huis,
Een hardsteenen, hoogbegroeide hoeve.
Door den moestuin naar de lage oever
Daalt een pad van blinkend schelpengruis.

In de gevelspits heeft zij haar kamer:
Schuins verloopt de zware, bruine balk
Naar een muur van schilferende kalk.
Kamer rozen staan voor beide ramen.

'k Weet haar levenswijs: namiddags laat
Ligt zij stil in de omsloten zwoelte
En geniet zich in ontbloote koelte,
Of verwisselt langzaam van gewaad.

Ik hoor tonen, ver, als door een kier;
Zit ze niet van Sylvia te zingen
Met die stem van herfst en schemeringen

Voor het langzaam en ontstemd klavier?

Wonder zou dit zijn: haar weer bezoeken,
'n Andre, of de vroegre weer te vinden:
Grillig droef of innig onverschillig.
Nam ze 't leven, wacht ze nog gewillig?
Ik zal het geluk maar liever zoeken
Achter de einder, in de verte, in den blinde.

Weromkommen II

Sy libbet fier fan elk yn 't mistich lân
Dat ik ferliet de wrâld yn 't rûn te reizgjen;
Sy wennet dêr noch, ik bin der wis fan, want
In sterke frede wie har eigen.

It makke har net mismoedich dat de greiden
Grien wiene, maitiid, simmer, hjerst en winter.
Sy wurke en hie each foar lytse dingen
Dy't it griis bestean ta in rein wûnder wijden.

Sels op it lytse tsjerkhôf siet hja graach,
Dêr stie in bank ûnder de skrale klimmer,
Achter in skronfelige wylgehage
Omtrint fergetten troch de simmer.

Dêr koe se jûntiids nei it deiwurk wêze,
Seach fan har boek, it leafst al earder lêzen,
De wolkens sile boppe terpen, krunen,
Oant it jûnsread har wer nei hûs ta trune.

Dêr woe ik foar har stean, as út har slomme
Oergien yn in waarm, wier ferbân.
Mar sy seach my al fanút de fierte kommen:
Keal oant de kimen leit it lege lân.

Zij leeft in 't afgelegen, mistig land
Dat ik verliet de wereld om te varen;
Zij woont er nog, ik weet het zeker, want
Een sterke vrede was de hare.

Het maakte haar niet neerslachtig dat de weiden
Groen waren, lente, zomer, herfst en winter.
Zij werkte, en wist altijd iets te vinden
Dat 't grijs bestaan tot een rein wonder wijdde.

Zelfs op het kleine kerkhof zat zij graag,
Er stond een bank onder het schrale loover,
Achter een schrompelende wilgenhaag
Bijna vergeten door den zomer.

Daar kon ze 's avonds na het dagwerk toeven,
Zag van haar boek, 't liefst een dat zij al kende,
De wolken trekken over molens, hoeven,
Tot de avondzon haar weer aan huis deed denken.

Daar wilde ik vóór haar staan, als uit haar droomen
Overgegaan in een warm, waar verhaal.
Maar zij zou mij van verre al aan zien komen:
Het lage land ligt tot den einder kaal.

Yves van Kempen en Colette Krijl
Paradijzen duren niet lang
Van Macao naar Guadalajara door de romans van J. Slauerhoff

Veel in Slauerhoffs persoonlijkheid was tegenstrijdig. Hij combineerde het zitvlees van de dichter met de reislust van de scheepsarts, schreef dat hij alleen in zijn gedichten kon wonen, maar bekende zijn vriend Arthur Lehning in een brief dat hij eigenlijk het land had aan schrijven: ‘Ik houd niet van letters’. Hij zocht in zijn reizen naar China, Noord-Afrika en Zuid-Amerika naar verandering, naar andere mogelijkheden voor zijn denken en bestaan, maar bij elke nieuwe keus kreeg hij het onbehagelijke gevoel de verkeerde te hebben gemaakt. Hij was gecharmeerd van de vrije liefde, maar trouwde intussen met de danseres Darja Collin, al hield dat huwelijk niet lang stand. Hij mocht graag dagdromen, maar streng als hij voor zichzelf was, wenste hij met niet minder genoegen te nemen dan het volmaakte. Daarbij was hij een compromisloos zoeker die wist dat hij nooit zou vinden. Hij mikte op vereeuwiging maar schreef in een van zijn laatste gedichten, ‘In memoriam mijzelf’, met gevoel voor pathetiek: ‘Ik laat geen gaven na/Verniel wat ik volbracht’. Als dat geen romanticus was.

Geen wonder dat in zijn werk - dat overigens een extreem tegenstrijdige waardering kent en even gemakkelijk magistraal als volslagen oudbakken wordt genoemd - aan de *outcast*, de zwerver die zich nergens thuis weet, een prominente rol is toebedacht. Overal duikt hij in zijn proza op, als zeeschuimer, pionier, piraat, avonturier, vagebond en vogelvrijverklaarde. Of het nu gaat om dit soort naamloze desperado's, of om allerlei historische figuren van faam die veroveringsdrang en reisdrift combineren, ontdekkers en dichters van het kaliber Chlotarius, Djengsis Khan, Columbus, Po Tsju I en Camoës, beroemdheden die allemaal op hun eigen manier een plaats krijgen in Slauerhoffs gedichten, verhalen en romans, het dolen en dwalen hebben ze in elk geval met elkaar gemeen. De meesten zijn zwervers tegen wil en dank, vastgeketend als ze zitten aan hun rusteloze ziel, aan een natuur die over het algemeen even ondoorgrondelijk, eenzaam en noodlotszwanger is als de onbetrouwbare zeeën die door hen worden bevaren of de onherbergzame streken waar zij vrijwillig of voorbestemd doorheen trekken. Het zijn bannelingen die de grenzen van een ‘verboden rijk’ afschuimen, eeuwig gedoemden die zijn verwikkeld in het nooit te beslechten gevecht met de vijand in zichzelf. Wat hun drijfveren ook mogen zijn, die houden in elk geval altijd verband met eenzelfde ervaring, en wel een die Slauerhoff zelf aan den lijve ervaren moet hebben, namelijk: ondervinden dat geluk nooit stand houdt, dat het steeds opnieuw, en altijd elders en onder andere omstandigheden moet worden gezocht of bevochten. Een stap verder is er dan het besef dat iedere vervulling van het verlangen in feite verraad pleegt aan het zoeken zelf en tenslotte tot ontgoocheling leidt.

Slauerhoff heeft het zwerven dan ook nooit beschreven als een wervelend avontuur of als een manier om gehoor te geven aan hedonistische impulsen. De *poète maudit* die hij dankzij een uitgekiende mythevorming van zichzelf maakte, zag in zwerven vooral een vorm van leegheid en doelloosheid want, zo had hij ondervonden ‘niets op aard, ook zwerven niet, geeft rust’. Daarmee plaatst hij de zoekers die zijn proza zo rijkelijk bevolken onder de vleugels van de Vliegende Hollander, het fantoom van de eeuwig voortgejaagde die zich verliest in de gruwelijke oneindigheid van tijd en ruimte. Hij zendt hen al in zijn eerste roman *Het verboden rijk* (1932) de donderende stem van Camoës' vader na, die bij het schip waarmee zijn zoon zal worden verbannen uitroept: ‘Vervloekt ieder die het onbekende zoekt, vervloekt Prometheus, vervloekt Odysseus’.

Het verboden rijk is waar het structuur en inhoud betreft een uiterst curieus boek. Het is de eerste roman uit een trilogie die met *Het leven op aarde* (1934) werd vervolgd, maar waarvan het laatste deel nooit is afgeschreven.

Een triologie waarover? Vanwege de overdaad aan symboliek en de in losse verbanden geplaatste suggestiviteit en duisterheid die de romans aankleeft, is

een antwoord daarop niet zo gemakkelijk te geven. Er is in Slauerhoffs verhalen veel mysterieus aan de hand - wat dat betreft zijn ze voer voor interpreten van allerlei slag. Poëtische fictie en werkelijkheid gedragen zich bij Slauerhoff als volkomen inwisselbare entiteiten. Ze gaan - om het in zijn eigen taal te houden - over schuim en as, over mythologisering, bovennatuurlijke krachten en idealisering, over depersonalisatie en identificatie, over eeuwig dolen en wijkende horizonten, over liefde, melancholie, metamorfose, demonie, degeneratie, vergankelijkheid en huivering. De samenhang tussen al deze thema's en motieven heeft nog wel eens de ondoorgrondelijkheid van een alchemistische formule.

Veel van Slauerhoffs helden zwerven rond in het onrustbarende gebied dat ergens tussen het werkelijke en bovennatuurlijke gesitueerd moet worden. Als gevolg van de steeds wisselende ervaringen die ze daar opdoen, zijn ze regelmatig ieder gevoel voor oriëntatie kwijt, en zij niet alleen. Dat verlies aan houvast wordt onherroepelijk ook op de lezer overgedragen. De belangrijkste protagonisten in *Het verboden rijk* zijn een bekende en een anonymus. De eerste is één van Portugals beroemdste zonen, de zestiende-eeuwse dichter Camoës, schrijver van de *Lusiaden*; de ander in elk geval feitelijk gezien een tijdgenoot van Slauerhoff, een marconist die zichzelf omschrijft als ‘een wezen dat vlees noch vis, zeeman noch landbouwer, officier noch mindere is’.

Nog in andere opzichten zou je dit tweetal elkaars tegenpool kunnen noemen. Waar de dichter graag naar zijn innerlijke stem luistert, decodeert de marconist berichten die hem vanuit de buitenwereld bereiken. Daarbij zet Slauerhoff *zijn* Camoës - want dat hij diens leven dankzij een geheel eigen verdichting naar zijn hand heeft gezet, is overduidelijk - neer als een opstandige, iemand die zich in alle hevigheid verzet tegen de beschaving die men hem wilde bijbrengen, en er zich op laat voorstaan dat het christendom nooit vat op hem heeft gekregen. De marconist is een man die berust in zijn lot en zowat elke levenslust heeft verloren, al hunkert hij intussen wel naar iets waaraan hij zich zou kunnen hechten, een ander leven dat hem in staat zou stelen zijn ziel te bevredigen. ‘Een geest in deze toestand,’ heet het vervolgens, ‘veil voor invloeden van buiten, vordt een gemakkelijke prooi van demonen die als aprofiet willen teren op een levende.’

Dat gebeurt vervolgens inderdaad. Beide levens naderen elkaar over de tijd heen, komen bij elkaar zonder elkaar uiteindelijk helemaal nabij te komen, wanneer de marconist, ziek en berooid, in zo'n desolate staat verkeert dat hij ontvankelijk wordt voor de dolende geest van Camoës. Vanaf dat moment duizelt het hem verschillende keren. Wanneer hij een stenen tuinhuis passeert, ziet hij een schrijvende man zitten voor wie de wereld niet leek te bestaan. De figuur in kleren ‘zoals ze voor eeuwen gedragen werden’, brengt hem op de rand van zelfverlies. In vertwijfeling vraagt hij zich af of hij die schrijvende zou kunnen zijn die - daar is geen twijfel over mogelijk - Camoës heet.

Zijn wereld lijkt nog meer te demoniseren wanneer hij in een droom ziet hoe hij zelf zonder enige vorm van weerzin een graf binnenkruipt. ‘Het graf was de poort, waardoor ik mijn eigen leven verliet en het verleden binnenging,’ interpreteert hij. Maar het tegenovergestelde gebeurt: de droom verlicht hem. Als hij tenslotte het eiland Macao verlaat, de plek die het belangrijkste decor van de roman vormt en waar Camoës in ballingschap leefde en begraven ligt, is hij ervan overtuigd dat hij zal worden zoals de anderen en is er deze winst geboekt: ‘Voortaan zouden mijn daden niet meer geremd worden door de gedachte dat ik een verlorene was, maar gesterkt door de overtuiging, dat ik niets meer had te verspelen, en dat het rustig, rottende verleden mij ook niet op kon nemen om van mijn eigen leven af te komen.’ Veranderd door alle grenservaringen die zijn deel zijn geworden, besluit hij dwars

door het ‘dodenrijk’ Sjanghai, de stad die hij altijd vreesde omdat men er de berooiden en zwakken ‘rustig op straat laat sterven’, koers te zetten door China, waar hij in *Het leven op aarde* aankomt en een naam, en daarmee een identiteit krijgt: Cameron.

Het is, zoals Gomperts deed, mogelijk om de twee personages te zien als gestalten die de auteur representeren: ‘Aan de ene kant zijn levensonlust, aan de andere kant de begaafde dichter in het ondichterlijke land, beknibbeld, bekritiseerd en te laag geschat.’ In de constellatie van het verhaal lijken ze de twee zielen in Slauerhoffs borst te representeren en worden ze gekoppeld aan de intellectueel die met de wetmatigheden van de moderne tijd te maken heeft en de schrijver die zich aan het mythisch-magisch denken inspireert. Het boek zet de vraag naar de verhouding tussen rationaliteit en het irrationele, tussen het na-

tuurlijke en bovennatuurlijke, de onbenoembare krachten op scherp en geeft aanleiding voor de veronderstelling dat er meer is tussen hemel en aarde dan alleen maar de meetbare werkelijkheid. Al vanaf de titel *Het verboden rijk* wordt de vraag opgeworpen of er niet een wereld is naast de algemeen bekende en erkende. De vertelling demonstreert hoezeer het demonische en de mythisch-magische verbeelding richting kunnen geven aan het menselijk bestaan. De marconist bijvoorbeeld verandert er totaal door.

Wedergeboorte, de band met het voorgeslacht, verdoemenis, metamorfose, verlossing en de messianistische wederopstanding, het zijn allemaal motieven die uitdrukking geven aan een mythisch bewustzijn dat eeuwenlang het denken heeft bepaald en die stuk voor stuk in het proza van Slauerhoff terugkeren. Let bijvoorbeeld alleen al op de hoofdpersonen - overigens allemaal deserteurs van de zee - uit zijn drie romans waarvan de laatste, *De opstand van Guadalajara*, in 1937 postuum werd gepubliceerd. Met de marconist die voor even samenvalt met de dichter Camoës en onder de naam Cameron probeert door te dringen ‘tot het leven op aarde’, zijn drie personages genoemd die in zekere zin met elkaar vervloeien. Maar ook de glazenmaker El Vidriero, uit *De opstand van Guadalajara* lijkt een verdere evolutie van de marconist. Tussen deze verschillende personages zijn in tal van opzichten parallellen te trekken, vooral als het gaat om hun houding tegenover de werkelijkheid. Dat het in die laatste roman gaat om een Messias-tegen-wil-en-dank, een verlosser die onvoldoende weerstand kan bieden aan de verlokkingen van de Verlossersrol, doet er niets aan af. Ga maar na, er is sprake van een verblijf aan een bergmeer, een kortstondig bestaan in eenzaamheid, een groep volgelingen, een heilsboodschap, uitverkorenen en een kruisiging.

In *Het leven op aarde* balt zich het geheel aan mythische motieven samen rondom een zoektocht naar de zin van het bestaan. De gedroste Cameron zoekt, gepantserd door de eerder opgelopen ‘littekens uit het verleden’, de uiterste grenzen van zijn levensmogelijkheden op. Het fresco dat Slauerhoff schildert, is er een waarin doelloosheid en vergankelijkheid hoogtij vieren en waarin de mens vooral is overgeleverd aan allesvernietigende krachten. Cameron geeft zich over aan de roes van de opium, voelt desondanks hoe de werkelijkheid na iedere verdoving steeds onverbiddelijker terugkeert en besluit op zoek te gaan naar ‘een ander lot’. Hij trekt de binnenlanden in, maar dat helpt hem niet verder. Ook daar komt hij de leegheid tegen die in hemzelf woekert en die hij in feite zoekt. Zijn tocht is er een van omwegen en dwalingen, vol oponthoud en tegenslag, ondernomen in een land dat hem als grenzeloos voorkomt. Even denkt hij zijn bestemming gevonden te hebben. Midden in een wereld die als in een avonturenroman bol staat van wapensmokkel, moord en andere misdadigheid, en waarin droombeelden en opiumvisioenen elkaar met regelmaat afwisselen, probeert Cameron zich te ontdoen van zijn verleden om toch nog zijn ‘andere zelf’ te ontdekken. De al eeuwen van de buitenwereld afgesloten stad Tjong King lijkt hem daarvoor de aangewezen plek. Het lukt hem echter niet aan zijn westerse achtergrond te ontkomen, want hij mag er alleen blijven als hij belooft een toestel te bouwen waarmee de onhoorbare stemmen van de geesten opgevangen kunnen worden. Zo lijkt hij dan weer teruggeplaatst te worden in het rol van marconist. Zijn kennis van de westerse techniek is zijn redding, al is gered worden het laatste wat hij wil. Daarvoor is hij al teveel een schim van de onderwereld geworden en min of meer als vertegenwoordiger daarvan schatplichtig aan een mythische rijk. Als door zijn schuld de stad uiteindelijk wordt vernietigd door een ontploffing van een petroleumbron en hij over de muur wordt geslingerd in de richting van het rode papavermeer aan de voet van de witte bergen bereikt hij eindelijk ‘het verboden rijk’.

In de epiloog krijgt het verhaal nog een opmerkelijk staartje. Cameron krijgt hier - in een toestand die zich niet laat vatten in termen van levend of dood, hij lijkt zich geestelijk in een overgangssituatie te bevinden - de priester Wan Tsjen als leidsman. Vervolgens gaat hij na een klacht dat hij altijd de guurste lotgevallen moet beleven in barre, onherbergzame oorden, voor zijn gevoel de poort der gelukzaligheid door en komt terecht in een opiumparadijs waar hij enige tijd zal verblijven. Totdat er uit het dal kwade dampen komen opzetten, de papavers plotseling verwelken en het paradijs wordt verstoord. ‘Paradijzen duren niet lang’ verduidelijkt zijn geestelijke leidsman hem, aan zijn zwerven zal nog geen einde komen. ‘Je moet nu een ander heenkomen hebben, je kunt niet sterven evenmin als ik.’ In het ‘Land der Sneeuw’ waar hij nu is

verzeild geraakt en ‘vanwaar niemand menselijk terugkeert’, kan hij vooralsnog niet blijven. Hij wordt weer teruggeduwd in het leven op aarde: het dodenrijk blijft een verboden rijk voor hem.

Evenals in de eerste roman ondergaat hij zoiets als een wedergeboorte en keert hij terug naar het ‘Rijk van het Midden’, naar China. Hij heeft voor zichzelf geen andere zin gevonden dan zijn eigen leven, keert terug tot ‘de smalle rest van een eigen bestaan’ en wordt derhalve weer *outcast*. Zo blijft het zijn doem rond te dolen zonder volledig deel te hebben aan het leven op aarde. ‘Wellicht gaan in het rijk vele schimmen rond zoals ik, en zullen wij elkaar menselijk begroeten’, zijn zowat zijn laatste woorden.

Aan de hand van lectuuraantekeningen, vertelschema's en ontwerpen die in Slauerhoffs nalatenschap zijn gevonden is gedeeltelijk te reconstrueren hoe de laatste roman uit de trilogie eruit moest gaan zien. Die schetsen maken duidelijk hoezeer het geheel het bekende patroon van lijden, schijndood en verlossing volgt zoals we dat kennen uit heldensagen, mythische verhalen en Messianistische geschiedenissen. Er valt uit af te leiden dat Slauerhoff nog een grootse apotheose in gedachten had. Daarin zou Cameron een algehele vernietiging van de cultuur meemaken. Wat ooit door achtereenvolgens de Chinezen, Grieken, Moslims en West-Europeanen tot stand was gebracht zou door oorlogen en natuurrampen totaal vernietigd worden. Cameron zou de enige overlevende zijn. In contrast met deze ondergang zou zijn leven een wonderlijke opgaande ontwikkeling kennen. Er was een nieuwe ontmoeting met Camoës gedacht met wie Cameron voor de tweede keer zou samenvallen. Dit deel, waarin nogal wat aan het gedachtegoed van de *I Tsjing* ontleend is, zou dan eindigen met een Cameron in zijn uiteindelijke ‘verlossing’.

Slauerhoff heeft het kennelijk nooit aangedurfd om dit scenario uit te voeren, en waarschijnlijk niet ten onrechte. Deze hallucinatorische apocalyps doet wel erg overspannen aan, zeker als je ook nog eens bedenkt dat hij hierbij de nirvana-ervaring in het geding had willen brengen. In plaats daarvan nam hij *De opstand van Guadalajara* ter hand, een roman waarin hij het bij monde van El Vidriero opneemt voor de tijden lang onderdrukte Mexicaanse indiaan. Opmerkelijk is overigens dat uit Slauerhoffs aantekeningen blijkt dat hij heeft overwogen het boek te beëindigen met een ‘vulkaanuitbarsting van de Colima of aardbeving’. Uiteindelijk kiest hij voor de kruisigingsvariant waarbij de pseudo-verlosser El Vidriero aan één hand en één voet wordt vastgespijkerd, deze aanslag overleeft en voor de rest van zijn leven als toeristische trekpleister mag fungeren op het landgoed van een grootgrondbezitter. Aan de vreemdelingen die hem wel eens op het landgoed komen bezoeken, geeft hij met zijn gezonde hand een pakje kruiden cadeau en met zijn gewonde hand zijn zegen.

Waarlijk een komisch beeld, maar ondertussen worden hier dromen vernietigd en gaan alle idealistische bespiegelingen aan flarden, niet in de laatste plaats omdat de dromer geen man van de daad blijkt te zijn. Zo neemt Slauerhoff afscheid met een personage dat voortaan walgt van de taal en alleen nog maar gedachteloos wil blijven.

Yves van Kempen (1944) is literair medewerker van De Groene Amsterdammer. Colette Krijl (1968) studeerde Nederlands en Algemene literatuurwetenschap en schreef eerder voor De Waarheid.

Kees Snoek
De weerklank van Slauerhoff in Indonesië

voor H.B. Jassin

Dsjengis' visioen versus Takdirs idealen

Op Multatuli na is er geen Nederlandse schrijver die zoveel weerklank in Indonesië heeft gewekt als Slauerhoff, met name in de jaren na de oorlog. De Indonesische literatoren die in 1933 het tijdschrift Poedjangga Baroe (de Nieuwe Schrijver) hadden opgericht zochten hun inspiratie wat de Nederlandse literatuur betreft veeleer in de esthetiek van de Tachtigers en de opvoedende waarde van auteurs als Henriëtte Roland Holst, Herman Gorter en Jo van Ammers-Küller. Op 8 augustus 1937 maakten drie vertegenwoordigers van Poedjangga Baroe (waarmee ook de literaire generatie rond het tijdschrift werd aangeduid) hun opwachting bij de Nederlandse schrijver en Indische jongen E. du Perron (1899-1940), die toen nog geen jaar in het Westjavaanse dorpje Tjitjoeroeg woonde. In een brief aan Greshoff omschreef Du Perron Poedjangga Baroe als ‘een tijdschrift dat gebroken heeft met de (oud-)Javaansche traditie en dat door de traditionalisten krachtig wordt uitgescholden; het heet *Poedjangga Baroe* = zooiets als: de nieuwe Bard, de nieuwe Wijze, kortom de nieuwe Gids.’ De drie afgevaardigden van de nieuwe richting waren Soetan Takdir Alisjahbana (1908-1994), Armijn Pané (1908-1970) en Soetan Mohammad Sjah. De woordvoerder zal Takdir zijn geweest. Zijn hele lange leven heeft Takdir zich laten kennen als een fervent voorvechter van de dynamische individualistische geest van het westen die in de renaissance-mens is geïncarneerd. Voor het moderne Indonesië wenste hij niets minder dan een eigen renaissance die een Indonesische eenheidscultuur moest stimuleren, terwijl hij de Hindoe-Javaanse traditie naar de duistere middeleeuwen van de archipel verwees. Du Perron zal met de nodige welwillende scepsis Takdirs ideeën hebben aangehoord en met enige bevreemding hebben kennisgenomen van zijn literaire voorkeuren, waarbij de literaire kwaliteit ondergeschikt was aan de boodschap. De individualistische geest van het westen representeerde voor Takdir een soort vrijheidsdrang en onafhankelijkheid van denken die zijn verzet voedde tegen de oude Indonesische cultuur, die hij statisch en feodaal vond. Het individualisme moest echter wel het gemeenschapsbewustzijn dienen. In het westen was het individualisme zijns inziens vaak te ver doorgeschoten, wat had geleid tot vrijgevochtenheid en decadentie. De moderne Indonesische kunstenaar moest zich allereerst bewust zijn van zijn verantwoordelijkheid tegenover de gemeenschap. [Zie Takdir Alisjahbana 1941].

Met deze hemelbestormers geconfronteerd voelde Du Perron wellicht behoefte aan een ‘tegenbeeld’. Hij las zijn bezoekers ‘Dsjengis’ voor, een van Slauerhoffs vroege gedichten (uit 1923, maar voor het eerst gepubliceerd in *Eldorado* (1928)). ‘Dsjengis’, dat in deel II van de *Verzamelde werken* dertien bladzijden beslaat, is een gedicht in *blank verse*, gesitueerd in Karakaroem omstreeks 1200, waarin Dsjengis - pas terug van een veldtocht - zijn vader, de Khan, in een snijdende dialoog stukje bij beetje openbaart op wat voor Armageddon hij uit is. Na woordenwisselingen met de vizier, die hem tot bescheidenheid maant, en met zijn zuster die wegvlucht voor zijn moordlustig gepraat, weet Dsjengis tot zijn vader door te dringen. Hij, die slechts een jongere zoon is, komt om zijn erfdeel op te eisen. De Khan biedt hem het gezag aan over een van de gewesten in zijn onmetelijke rijk, Korea of Turkestan, Mongolië misschien of Kamschatka, maar Dsjengis wijst dit alles af. Hij begeert

evenmin vrouwen of schatten en bekent dat zijn heerszucht zo sterk in hem woedt, ‘dat zij mij zelf dreigt te verbrijzelen/Waar ik geen machtiger tegenstand ontmoet/Dan wreevlen deemoed van een vreedzaam volk/Dat zich zacht morrende laat onderdrukken.’ Dsjengis' ene brandende ambitie is ‘het verre, onbedwingbare Westen’ te verwoesten. De Khan, die het westen vreest, reageert geschrokken, maar zijn zoon houdt voet bij stuk. Hem staat een groots visioen voor ogen waarin hij zich wellustig uitleeft in het zaaien van dood en verderf onder de christelijke volken. Na Dsjengis' obsessieve monoloog zegt Khan: ‘Gij zijt geen stervling. Werktuig van verwoesting.’ Hij smeekt hem tenminste de

kleine steden in het zuiden te sparen, opdat hij daarin zijn ouderdom rust kan vinden. Dsjengis wijst ook deze suggestie af: hij zal niet oud worden en een verwoeste wereld is voor hem het paradijs waarin hij ‘'t leven [kan] verachten en den dood weerstaan/Weet gij nu eindlijk wat ik wensch?’ Ten langen leste dringt de ware omvang van Dsjengis' destructieve wensdroom door tot de oude Khan. Vermoeid biedt hij hem ruiters aan. Dsjengis denkt aan duizend genoeg te hebben. De Khan spreekt zijn hoop uit dat zijn zoon niet zal terugkeren. Deze op zijn beurt wenst zijn vader niet meer levend terug te zien.

Het is pikant dat Du Perron juist dit gedicht over een oosters veroveraar heeft voorgelezen aan deze drie naar een eigen nationale cultuur strevende mannen. Is het de Indonesische Nieuwegidsers niet koud om het hart geworden bij het aanhoren van Dsjengis' vernietigende visioen? Maar Du Perron schreef aan een vriend dat zij het ‘prachtig en indrukwekkend’ vonden, ‘en 10 × mooier en “oosterscher” dan *Oostersch* van Leopold.’ Toch zal Slauerhoff, als de schrijvers van Poedjangga Baroe zich al in hem hebben verdiept, hen niet blijvend hebben weten te boeien. Slauerhoffs droef-bittere levensvisie, zijn wereld vol *outcasts*, piraten en gedoemde zwervelingen sloot allerminst aan bij hun opbouwende geest. Slauerhoff maakte meer kans bij de generatie die na de Tweede Wereldoorlog naar voren trad. De Indonesiërs die door de oorlog en de chaotische periode daarna werden gevormd waren ontvankelijker voor de levenshouding c.q. esthetiek die in Europa was opgekomen als reactie op de chaos en vernietiging van de Eerste Wereldoorlog. Er is alleen één belangrijk verschil: de jaren veertig waren voor Indonesiërs ook een revolutionaire tijd die in het teken stond van de overgang naar een postkoloniale orde. Uit de vernietiging en chaos kwam iets nieuws tevoorschijn, en dat was positief.

Slauerhoff en Chairil Anwar: overeenkomst en contrast

De ‘Angkatan 45’ (Generatie van 1945), die zich in de jaren veertig begon te manifesteren, zette zich af tegen de vooroorlogse literatoren. De grote figuur van de nieuwe beweging was Chairil Anwar (1922-1949), evenals Takdir Sumatraan en zelfs met hem verwant (Takdir was een ‘verre oom’). Chairils oeuvre bestaat uit slechts zeventig oorspronkelijke gedichten, vier bewerkingen en zes oorspronkelijke prozastukken. Daarnaast heeft hij ook tien gedichten en vier prozastukken vertaald. Zijn gedichten zijn in Indonesië klassiek geworden en worden door scholieren geregeld met verve voorgelezen op nationale feestdagen of declamatiewedstrijden. Ze spreken aan door hun directe, pregnante zegging in een simpele expressieve taal. Chairil Anwar wordt dan ook beschouwd als de schepper van de moderne Indonesische literatuur. Zijn ongepolijste esthetiek sluit beter aan bij de naoorlogse levenshouding. In Takdirs ogen waren Chairils gedichten te ‘pedis’, pittig als *roedjak*, dat wel, maar zonder voedingswaarde. Er vallen invloeden te onderkennen van Marsman en Slauerhoff en Chairils leven is even legendarisch geworden als dat van beide Nederlandse dichters. In een herdenkingsartikel na Chairils vroege dood ten gevolge van tyfus gaf Rob Nieuwenhuys (geb. 1908) deze treffende karakteristiek, die ik hier grotendeels overneem:

> Chairil Anwar moet zijn laatste innerlijke reserve voor zijn poëzie bewaard hebben. Allen die hem gekend hebben, zijn hierdoor getroffen geweest. In de gewone omgang was het alsof hij - bij al zijn openhartigheid - toch iets terughield dat we alleen maar in zijn poëzie leren kennen. Alleen

dichtende gaf hij zich, ‘zoals hij eigenlijk was’ en zijn verdere leven - slordig en onaf - scheen er weinig toe te doen. Hij is eigenlijk de enige die in staat was zichzelf te zijn - ondanks alle ‘invloeden’ - zonder de telkens bij anderen optredende krampachtigheid. Chairils poëzie heeft altijd een werkelijke innerlijke belevenis tot inzet: soms kreeg ze zelf iets van een belijdenis, een belijdenis ook van zijn nederlaag in het leven en in de maatschappij, waarin hij zo moeilijk passen kon. Chairil was een a-sociale figuur, een bohémien, zoals men graag van hem zei, maar laat ons dan daarbij vooropstellen, dat een werkelijke bohémien niets romantisch en niets schilderachtigs heeft, dat hij dit altijd noodgedwongen is en dat het een bitter lot is dit te zijn. Dit bitter lot had ook Chairil Anwar te dragen. [...] Chairil Anwar las in deze tijd [die van de Japanse bezetting, KS] alles wat hij krijgen kon en hij met zijn behoefte aan poëzie, aan troost en herkenning, vond deze bij enkele Nederlandse dichters in de eerste plaats. Voor-

> al Slauerhoff heeft hem gegrepen en zijn werk draagt, zowel naar vorm als naar geest, de sporen van diens diepgaande invloed. In Slauerhoff vond hij hetzelfde zwerverschap, dezelfde wanhoop en dezelfde honger naar het volkomene, waarin de mens alleen van al zijn wonden genezen kan. Al deze thema's komen ook bij Chairil voor en dezelfde beelden als bij Slauerhoff duiken ook bij hem op. Als een hèrzingen en een nazingen van de poëzie van Slauerhoff lopen verschillende versregels en zelfs coupletten van Slauerhoffs gedichten in die van Chairil over. Tot in de titels van de bundels toe is de invloed naspeurbaar. De titel van Chairils voornaamste bundel *Deru tjampur Debu* (Gerommel gemengd met Stof) doet onweerstaanbaar aan Slauerhoffs *Schuim en Asch* denken en ook de aanduiding van zijn tweede bundel met *Krikil Tadjam*, d.i. 'Scherpe stenen' ligt in dezelfde sfeer. [Nieuwenhuys 1952, p.460-461].

Ook de bekende 'paus' van de Indonesische literatuur, H.B. Jassin (geb. 1917), benadrukt Chairils 'onafhankelijke visie op alles wat hij gelezen had en zijn manier om zich alles eigen te maken, wat eenmaal zijn geloof en tot zijn vlees en bloed was geworden.' [Jassin 1951, p. 15]. Jassin vertelt ook hoe Chairil zich in 'het werkelijke leven' stortte om zijn kennis daarvan uit te breiden: 'Hij ging om met betjarijders, chauffeurs en voddenrapers, sliep met bedelaars in stegen en sloppen, slenterde door smalle modderige straatjes, schertste met vrouwen in de vuilste krotten, maar was ook bevriend met Sjahrir (hij vertelde altijd met veel trots van zijn "oom", die hem stimuleerde, ook in de letteren), met Sukarno en Hatta, terwijl hij, bewust van zijn eigenwaarde, zich met groot gemak in gezelschap van buitenlandse intellectuelen bewoog.'

Charil Anwar, november 1948
(foto: Baharuddin)

Een van die buitenlandse intellectuelen was Dolf Verspoor (1917-1994), die in de naoorlogse periode in Indonesië voor de Agence Presse France werkte en intensieve omgang had met een groep Indonesische kunstenaars die zich ophield rond de Pasar Senen in het centrum van Jakarta. Verspoor nam het initiatief tot de oprichting van het tijdschrift Gema Suasana (Echo van de Omgeving), dat een soort Indonesisch Forum wilde zijn, een forum met name voor een ontmoeting tussen het westen en het oosten. [Vgl. Dolk 1993, p.175]. Verspoor liet de redactie van het

tijdschrift over aan Chairil, die er echter ‘geen mieter voor uitvoerde’. Chairil leefde van de hand in de tand. Hij deelde een tijdlang een woonruimte met Verspoor, wiens broeken hij droeg als hem dat zo uitkwam en van wie hij eens een opaal stal die onderin een vaasje zat. Chairil was vaak ziek en had altijd geld nodig, was het niet om voedsel te kopen dan wel om doktersrekeningen te voldoen. Hij was geen veelschrijver, dus van zijn honoraria kon hij nauwelijks rondkomen. Op een keer zat hij kennelijk zo omhoog, dat hij onder eigen naam in het Yogjase tijdschrift Seroean Noesa Slauerhoffs gedicht ‘Catastrophe’ publiceerde, gedateerd: Jakarta, 23 september 1945. In de derde druk van zijn boek over Chairil Anwar rekende H.B. Jassin ‘Catastrophe’ tot nader order tot diens oeuvre, maar hij sprak ook meteen zijn twijfel uit over de oorspron-

kelijkheid van dit gedicht, dat geheel in het Nederlands was geschreven. In een artikel in Horison bevestigde Gerard Termorshuizen het goed recht van Jassins twijfel: op één woord na was ‘Catastrophe’ een letterlijke overname van Slauerhoffs vers.

In een comparatistische studie over Chairil Anwar geeft Jassin een duidelijk beeld van buitenlandse invloeden die hebben ingewerkt op zijn poëzie. Slauerhoffs invloed is duidelijk aanwijsbaar in het gedicht ‘Rumahku’ (Mijn huis), dat is geinspireerd op het bekende vers ‘Woninglooze’. Hieronder volgen de gedichten van Slauerhoff en Chairil en mijn vertaling van ‘Rumahku’:

Woninglooze

Alleen in mijn gedichten kan ik wonen,
Nooit vond ik ergens anders onderdak;
Voor de eigen haard gevoelde ik nooit een zwak,
Een tent werd door den stormwind meegenomen.

Alleen in mijn gedichten kan ik wonen.
Zoolang ik weet dat ik in wildernis,
In steppen, stad en woud dat onderkomen
Kan vinden, deert mij geen bekommernis.

Het zal lang duren, maar de tijd zal komen
Dat vóór den nacht mij de oude kracht ontbreekt
En tevergeefs om zachte woorden smeekt,
Waarmee 'k weleer kon bouwen, en de aarde
Mij bergen moet en ik mij neerbuig naar de
Plek waar mijn graf in 't donker openbreekt.

Rumahku

Rumahku dari unggun-timbun sajak
Kaca jernih dari luar segala nampak

Kulari dari gedong lebar halaman
Aku tersesat tak dapat jalan

Kemah kudirikan ketika senjakala
Di pagi terbang entah ke mana

Rumahku dari unggun-timbun sajak
Di sini aku berbini dan beranak

Rasanya lama lagi, tapi datangnya datang
Aku tidak lagi meraih petang

Biar berleleran kata manis madu
Jika menagih yang satu.

27 April 1943

Mijn huis

Mijn huis is gemaakt van stapels gedichten
Helder glas en alles ligt te kijk

Ik ben het huis het ruime erf ontvlucht
Ik ben verdwaald en vind de weg niet terug

Bij avondval heb ik een tent opgezet
Die 's ochtends verdween op een windvlaag

Mijn huis is gemaakt van stapels gedichten
Hier trouwde ik, hier had ik kinderen

Het kan wel lang duren, maar de tijd zal komen
Dat ik de avond niet meer haal
Laat dan vloeien woorden zoet als honing
Als mij die ene claimt.

Jassin meent dat Chairil hier en daar gebruik maakt van ‘de middelen van vergelijking en expressie’ van Marsman en Slauerhoff [Jassin 1985, p. 24]. Een vergelijking van ‘Woninglooze’ met ‘Rumahku’ laat zien, dat Chairil qua vormgeving vooral veel te danken heeft aan Marsmans eerste expressionistische lyriek, terwijl hij enkele metaforen en gedachten heeft ontleend aan Slauerhoff. Er zijn inhoudelijk echter nogal wat verschillen aan te wijzen: terwijl Slauerhoff zich alleen in zijn eigen gedichten geborgen weet en voor de eigen haard nooit een zwak voelde, heeft Chairil wèl een soort van ‘eigen haard’ gekend, met een vrouw en kinderen. Hoewel zijn huis was opgetrokken uit gedichten, is hij het toch ontvlucht, misschien om aan de nieuwsgierige blikken van zijn omgeving te ontkomen. Na zijn vlucht is hij de weg kwijtgeraakt en moet hij de nacht doorbrengen in een tent, maar dit is maar een noodverblijf. De volgende ochtend al raakt hij dit tijdelijk onderkomen kwijt. ‘Rumahku’ roept ook vragen op die in het gedicht zelf niet worden beantwoord.

Het huis gemaakt van stapels gedichten is getuige geweest van het huwelijk van de dichter en de geboorte van zijn kinderen, maar dit gezinsleven is wel erg in het verleden gesitueerd: De dichter is hoe dan ook een eenling gebleven. De parallellen met ‘Woninglooze’ zijn het sterkst in de laatste strofe. Evenals Slauerhoff beseft Chairil dat eens de dood zal komen, maar waar de eerste verwacht dat zijn ‘oude kracht’ (namelijk zijn lyrische vermogen) dan ‘tevergeefs om zachte woorden smeekt’, hoopt de laatste dat op dat moment juist ‘woorden zoet als honing’ zullen vloeien. Slauerhoff en Chairil mogen lijden aan eenzelfde onrust en eenzaamheid, bij de Nederlandse dichter staan deze in het teken van een gevoel van doem en fataliteit. Bij Chairil is dit gevoel vrijwel afwezig. In zijn poëzie wordt de dood juist vaak gecontrasteerd met een vitalistisch besef, met zijn levenshonger van ‘wild beest’, zijn verlangen ‘om nog duizend jaar te leven’. Hierin is Chairil veel meer verwant aan de vroege Marsman. Verder zijn er dan nog de gedichten waarin zijn geestdrift voor de Indonesische revolutie brandt. Chairil Anwar mocht een bohémien en zwerver zijn, een *poète maudit* was hij zeker niet.

Drs. Slametmuljana heeft in een lang essay uit 1953 een parallel aangewezen in de gedachte die ten grondslag ligt aan Slauerhoffs gedicht ‘Ik heb een bitter leed’ en Chairils vers ‘Penerimaan’. Hieronder volgen beide gedichten en mijn vertaling van ‘Penerimaan’:

Ik heb een bitter leed: ik ben niet de eerste,
Neen, velen zijn vóór mij gekomen
En vonden haar en hebben 't allerteerste
Zonder verweer in hun bezit genomen.

Ik heb een zoeten troost: ik ben de laatste.
Wie nog dorst naadren werd door mij vernield;
Ja zelfs den spiegel die haar lijf weerkaatste
Brak ik: 't Kon zijn dat hij haar beeld behield.

Penerimaan

Kalau kau mau kuterima kau kembali
Dengan sepenuh hati

Aku masih tetap sendiri

Kutahu kau bukan yang dulu lagi
Bak kembang sari sudah terbagi

Jangan tunduk! Tentang aku dengan berani

Kalau kau mau kuterima kau kembali
Untukku sendiri tapi

Sedang dengan cermin aku enggan berbagi.

Maret 1943

Aanvaarding

Als je wil neem ik je terug
met heel m'n hart

Ik ben nog steeds alleen

Ik weet dat je niet meer bent wat je was
Als een bloem waar allen 't beste uit hebben gepuurd

Buig je hoofd niet! Kijk me moedig aan

Als je wil neem ik je terug
voor mij alleen, maar

Zelfs met een spiegel wil ik je niet delen.

Jassin ziet niet zoveel in de parallel. Volgens hem is Slauerhoffs gedicht kalmer, meer overwogen en van langer adem [Jassin 1985, p.26-27]. Hetzelfde zou men echter kunnen laten gelden voor ‘Woninglooze’. Het lijkt mij duidelijk dat Chairil zich door ‘Ik heb een bitter leed’ heeft laten inspireren: hij heeft er enkele elementen uit gepikt en in een ander kader geplaatst. In Slauerhoffs vers gaat het om een minnaar die lijdt aan retrospectieve jaloezie, maar zich troost met de gedachte dat hij zijn vrouw voor zichzelf zal houden door wie haar nadert te vernietigen. Zelfs de spiegel die haar beeld weerkaatst, is een soort rivaal, dus heeft hij hem in stukken geslagen. Chairils gedicht is minder cynisch, het heeft veeleer een tragisch accent: het ‘bitter leed’ van de man heeft te maken met het feit dat de vrouw en hij elkaar in het verleden hebben liefge-

had, maar zij heeft hem verlaten. Nadat vele anderen van haar hebben genoten komt ze schuldbewust bij hem terug. Hij stelt echter zijn voorwaarden: voortaan is zij alleen voor hem, zelfs met een spiegel wil hij haar niet delen. Evenals de ‘ik’ in Slauerhoffs gedicht ontzegt hij haar daarmee alle individualiteit, maar het destructieve element blijft achterwege.

Een laatste parallel is te vinden tussen enkele regels uit Chairils lange gedicht ‘Kepada kawan’ (Aan een vriend) en een gedeelte van Slauerhoffs bekende ‘In memoriam mijzelf’. Alleen spreekt Chairil een vriend toe, terwijl Slauerhoff het over zichzelf heeft:

> Slauerhoff:
>
> Ik laat geen gaven na,
> Verniel wat ik volbracht;
> Ik vraag om geen gena,
> Vloek voor- en nageslacht;
> Zij liggen waar ik sta,
> Lachend den dood verwacht.
>
> Ik deins niet voor de grens,
> Nam afscheid van geen mensch,
> [.....]
>
> Chairil:
>
> Sla kapot wat je maakte,
> Laat geen erfenis na, geen verwant,
> Vraag geen gena voor al je zonden,
> Neem afscheid van niemand!

In Chairils gedicht gaat aan deze vrije ontlening een passage vooraf die overeenkomsten vertoont met een gedicht van Marsman. De thematiek van ‘Kepada kawan’ is in laatste instantie van vitalistische aard, de dichter roept op tot verzet tegen iedereen die de zuiverheid van het leven verraadt. De opzwepende slotregels luiden: ‘Steek je zwaard tot aan het gevest/In hen die het pure van honing met water versnijden!!’

Lijnen van verwantschap

Charil Anwar, Pasar Ikan, Jakarta, 1947
(foto: Dolf Verspoor)

Het eerste artikel in een Indonesisch tijdschrift waarin een samenvattende beschouwing over leven en werk van Slauerhoff werd gegeven was van de hand van Beb Vuyk (1905-1991). Het verscheen in juli 1948 in Oriëntatie, dat evenzeer als Gema Suasana een ontmoeting tussen Oost en West nastreefde, met dit verschil dat in Oriëntatie in principe bijdragen in het Nederlands werden opgenomen. Daaronder bevond zich wel veel vertaalde Indonesische literatuur (zo werden in januari 1948 vijf gedichten van Chairil Anwar geplaatst met de vertalingen van Dolf Verspoor ernaast). Beb Vuyk schetst Slauerhoff als de antiburger wiens romantiek ‘geen vlucht uit de werkelijkheid’ is, maar ‘verweer tegen de realiteit van een ontwortelde samenleving zonder grote persoonlijkheden in een periode tussen twee oorlogen.’ De figuren die zijn gedichten bevolken - ‘Piraten en outcasts, grote ontdekkers, dichters, zeerovers en renegaten, Columbus, Camoes en de Vliegende Hollander’ - zijn allen in de greep van een ‘bezeten droom’ die de vrede van een burgerlijk bestaan afwijst. Volgens Beb Vuyk is

Slauerhoffs verzet tegen de burgerlijke samenleving steeds dieper ingevreten, zodat zijn weemoed naar verre streken op den duur is vervangen door ‘de bitterheid van een diepe wanhoop’. In zijn latere poëzie figureren vooral ‘bannelingen, vogelvrij verklaarden, levenslang rustelozen, die de moeder aarde verstoten heeft [...]’. Slauerhoffs onvermogen om enig compromis te aanvaarden lag in zijn aard: hij wist ‘dat hij de chaos toebehoorde en nimmer tot orde zou komen.’ Al zijn eigenschappen die hem hadden kunnen verzoenen met het bestaan, zoals zijn tederheid en kwetsbaarheid, heeft hij verbeten en zo restte hem niets anders dan zijn lot van een verdoemd poëet en banneling.

Twee jaar na Chairil Anwars dood publiceert Dolf Verspoor in de tijdschriften Zenith en Siasat enkele artikelen over ‘de grote zwerver Luis de Camoës’ (1524/25-1580), de Portugese dichter die gedreven door zijn tragische liefde voor een vrouw zwierf ‘tot aan de stranden van Ternate, de baai van Cambodja (waar hij schipbreuk leed), tot Java en ten slotte de oostkust van Afrika.’ Camoës dankt zijn roem vooral aan zijn nationalistisch epos *Os Lusíadas*, maar volgens Verspoor heeft hij zich het meest compleet uitgedrukt in zijn sonnetten, waarvan er meer dan tweehonderd zijn overgeleverd. Zijn gedichten ontstonden voor een deel op het dek van een zeilschip, evenals dat bij Slauerhoff het geval was. Verspoor benadrukt de overeenkomst - over de eeuwen heen - tussen enerzijds Camoës en anderzijds J. Slauerhoff en Chairil Anwar. Camoës schreef over de ‘condition humaine’ van vier eeuwen geleden, wat Slauerhoff begreep toen hij de Portugese dichter tot een van de hoofdpersonen maakte in zijn roman *Het verboden rijk* [Verspoor 1951a, p.219]. Volgens Verspoor heeft Chairil Anwar de Indonesische poëzie op de wereldkaart gezet door als eerste in zijn land in dichtvorm uiting te geven aan ‘El Sentimento Tragico de la Vida’. Het tragische levensgevoel bij Camoës hangt samen met de ervaring van ‘de eenzame, die niet bereid is de hypocrisie van het leven te accepteren’ [Verspoor 1952b], terwijl het in het fictieve portret van Camoës in *Het verboden rijk* gaat om ‘de eenzaamheid van de mens die niet nederig wil leven’ [Verspoor 1952a].

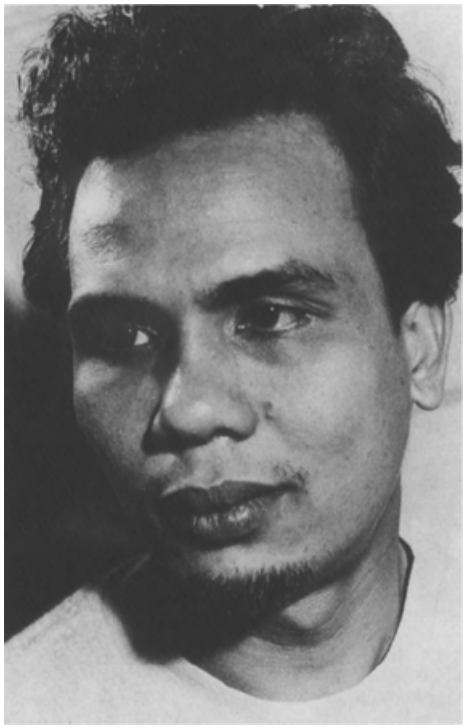
Verzet ţegen hypocrisie en verlangen naar zuiverheid zijn misschien de eigenschappen bij uitstek die Camoës, Slauerhoff en Chairil Anwar met elkaar verbinden. Verspoor wijst ook op het sonnet ‘No mundo poucos anos, e cansados...’, dat hem aan Chairil Anwar doet denken. In de vertaling van Verspoor zelf wekt het ook reminiscenties aan Slauerhoff, zoals uit het eerste octaaf moge blijken: ‘Op aarde in een paar afgematte jaren/heb ik in harde ellende rondgezworven/Door dagen grauw, voortijdig afgestorven,/Wist ik er nog geen kwarteeuw rond te waren.//Zeeën en kusten ver ben ik gaan varen/Om baat tegen dit leven, diepbedorven./ Doch wat ik niet bij toeval had verworven/bleek ook niet weggelegd in doodsgevaren.’ [Verspoor 1953, p. 198].

In Siasat nr. 245 is een vertaling afgedrukt van Slauerhoffs gedicht ‘Camoës’ Thuiskomst' uit de bundel *Eldorado*. De naam van de vertaler wordt niet vermeld, maar waarschijnlijk was dit de dichteres Siti Nuraini (geb. 1930), die tekende voor de eerste, in Zenith verschenen versie van Verspoors artikel over ‘de grote zwerver Luis de Camoës’.

In 1956 verschijnt Siti Nuraini's vertaling van het achtregelige gedicht ‘De vrouw aan het venster’, gevolgd door ‘La voyageuse’ in de vertaling van haar echtgenoot Asrul Sani (geb. 1926). Beide gedichten verschenen in een tweetalig nummer van het tijdschrift Menara (Toren), een speciale aan de Nederlandse literatuur gewijde editie. In zijn voorwoord zet Asrul Sani zich af tegen de ‘mythe’ van de overeenkomst tussen Chairil Anwar en Slauerhoff. Misschien heeft men zich simpelweg verkeken op het element ‘zee’ dat zowel bij Slauerhoff als Chairil Anwar te vinden is. Asrul

Sani vervolgt aldus: ‘Ziet men echter nauwkeuriger toe, dan zal blijken dat de zee door Slauerhoff wordt gevoeld als iets “hards”, als iets dat slaat en dwingt en niet als iets waarvan men zoete dromen opdoet. Bij Chairil Anwar en vele andere Indonesische dichters daarentegen is de zee de verte, de droom, de stemming of atmosfeer. Als men kan zeggen dat voor Slauerhoff de zee een konkreet zwerven betekent, dan is zij voor Chairil als een glas zachte wijn.’ Asrul Sani, evenals Chairil Anwar dichter van de Angkatan 45, ziet overigens weinig toekomst voor de Nederlandse poëzie in Indonesië: ‘De kans om hier te lande een grote plaats te behouden voor de Nederlandse poëzie is voorbij.’ De belangstelling die er van Indonesische zijde voor Slauerhoff bestond was evenwel groot. Voor de generatie die in het interbellum opgroeide was Slauerhoff niet zozeer een representant van de Nederlandse poë-

zie, maar een dichter van Europees formaat die aansprak door zijn avontuurlijke sfeer. In de gesprekken die Nederlands georiënteerde intellectuelen als Soejitno Mangoenkoesoemo en Akky Djoehana met elkaar hadden, kwam Slauerhoff geregeld aan de orde. Ook Pudjangga Baru ontkwam er niet aan aandacht aan hem te schenken: een psychologiserende beschouwing van Bert Voeten over de legende van ‘das amoralische Ungeheuer’ Slauerhoff werd in vertaling opgenomen in de aflevering van september 1951. Verder verscheen in Siasat (januari 1956) in twee afleveringen de eerste Indonesische vertaling van een prozastuk van Slauerhoff, het verhaal ‘De erfgenaam’ uit de bundel *Schuim en asch*. De vertaler was de West-Javaanse dichter Toto S. Bachtiar (geb. 1929), die later ook Nieuwenhuys' *Vergeelde portretten* in het Indonesisch zou overbrengen. Dat ‘De erfgenaam’ werd gekozen, heeft ongetwijfeld te maken met de herkenbaarheid voor de Indonesische lezer van de islamitische context van het verhaal. ‘De erfgenaam’ gaat over menselijke zwakheid en hoovaardij, goedgelovigheid en cynisme. De arme drommel die Allah een bedevaart naar Mekka had beloofd als Hij hem rijk zou maken, stelt nadat hij de schatten van zijn oom heeft geërfd de inlossing van zijn belofte almaar uit. Gods hand straft indirect: sultan Omar maakt misbruik van de naïeve vreesachtigheid van de erfgenaam en plukt hem helemaal kaal. Pas na veel ontberingen begeeft deze zich op weg naar Mekka, op de dag dat de sultan met zijn schatmeester overleg pleegt wie er nu zijn kas kan gaan spekken.



Sitor Situmorang

Verwantschap met Slauerhoff èn Camoës vertoont Sitor Situmorang (geb. 1924), eveneens een dichter van de Angkatan 45, al kwam zijn eerste poëziebundel pas in 1953 uit. Zijn verzen uit de jaren vijftig, grotendeels in Europa ontstaan, ademen de existentialistisch aangezette sfeer van gedoemde dichters en vogelvrijen. Zwerflust, maar ook de doem van het zwerven, gevoelens van leegte en vervreemding en de vluchtige troost van een geliefde brengen de sfeer van Slauerhoff naderbij. Sitors gedicht ‘Albuquerque’ uit zijn bundel *Surat kertas hijau* (Brief op groen papier, 1953) is opgedragen aan Luis de Camoës en Slauerhoff. Albuquerque

(1452-1515) is de grondlegger van de Portugese macht in Indië, wiens roem nog echode in de tijd dat Camoës leefde. Volgens Verspoor was Camoës

zich bewust van de grootsheid van Albuquerque's onderneming, maar moest hij niets hebben van diens opvolgers, die zich overgaven aan corruptie en machtswellust [Verspoor 1952a]. In Sitors gedicht verschijnt Albuquerque als een trotse veroveraar wiens naam alleen al overal schrik aanjaagt, niet ongelijk aan de reputatie van de ‘ontdekkers’ uit Slauerhoffs poëzie. Een parallel tussen de vroege Slauerhoff en Sitor is hun heimwee naar zalige streken, maar bij ‘de verloren zoon’ Sitor is dat heel concreet zijn geboortedorp Harianboho tegenover het eiland Samosir aan het Tobameer. Zijn innerlijke band met het land van zijn voorouders is het positieve complement van zijn zwerven. Waar Slauerhoff zijn afkomst vervloekt en alleen in zijn gedichten een tijdelijke woning vindt, gebruikt Sitor - vooral in zijn latere gedichten - zijn taalmagie om zich naar zijn geboortegrond terug te zingen.

De Slauerhoff-revival van de jaren zeventig

Voor de reputatie van Slauerhoff in Indonesië heeft niemand zoveel gedaan als Hartojo Andangdjaja (1930-1990). Hartojo was een leraar uit Solo die zich heeft onderscheiden als tijdschriftredacteur, essayist, vertaler en dichter van eenvoudige, gemakkelijk aansprekende poëzie vol natuurimpressies. Zijn bescheiden aard en onnadrukkelijke levensloop stempelen hem tot een onwaarschijnlijke bewonderaar van Slauerhoff. Toch moet deze hem ergens hebben geraakt, want vertalingen van eenenvijftig gedichten van Slauerhoff, een lang essay over enkele facetten van Slauerhoffs poëzie en een korter comparatistisch opstel over de dood in het werk van Marsman, Slauerhoff en Chairil Anwar getuigen ervan hoezeer Hartojo in de huid van de ander is gekropen. Hartojo's vertalingen zijn over het algemeen ritmisch goedlopend en beeldend. Een vergelijking van zijn vertalingen van een viertal gedichten van Slauerhoff die ook door een ander (Taslim Ali) zijn vertaald, valt merendeels uit in het voordeel van Hartojo's versies, die vrijer zijn en dichterlijker klinken. In de bundel *Kubur Terhormat bagi Pelaut* (Een eerlijk zeemansgraf, 1977) heeft Hartojo veertig gedichten uit de afdeling ‘Een eerlijk zeemansgraf’ uit het *Verzameld werk* bijeengebracht - in een overigens eigenzinnige ordening. Slechts vier gedichten uit deze afdeling zijn onvertaald gebleven. Elf andere gedichten, geplukt uit de drie poëziedelen van het *Verzameld werk*, zijn in 1968 in het tijdschrift Sastra gepubliceerd ter illustratie van Hartojo's essay.

Dit opstel munt overigens niet uit door grote originaliteit. Het is een sympathieke, didactisch opgezette introductie tot Slauerhoffs poëzie, met enkele biografische gegevens gelardeerd. Hartojo ziet evenals andere critici vooral de zwerver en gedoemde dichter, de *outcast*, maar wijst toch ook enkele positieve beelden aan: ‘Slauerhoff kan nog ontroerd worden door de heiligheid van de berg Foedji in Japan, opgewonden raken van een Latijns-Amerikaanse dans (Fuego), bedwelmd door de geheimzinnige sfeer van een maannacht in China.’ [Andangdjaja 1991, p. 113]. In essentie is Slauerhoff voor hem iemand die iets nieuws zoekt, iets dat hem houvast, geloof kan geven, alleen: hij vindt niets, behalve bedwelming. Dit falen voert Hartojo terug op de tijdgeest van het interbellum: ‘Die stemming van ineenstorting en vernietiging die aan de gedichten van Slauerhoff ten grondslag ligt, komt tot uiting in de dood, verleent een sombere kleur aan zijn natuurtaferelen: niet alleen de herfst vertoont sombere tinten, maar ook de zee, tuinen en bossen, zelfs heldere nachten. Hier zien we de poëzie als manifestatie van het collectieve onderbewustzijn van de samenleving van zijn tijd.’ [Andangdjaja 1991, p. 123]. Dit wordt gepreciseerd met de verklaring, dat de oude droom van de renaissancemens, de soevereine autonome

mens, ten einde was gedroomd. In zijn opstel over de dood bij Marsman, Slauerhoff en Chairil Anwar komt Hartojo terug op zijn opvatting over de vernietiging van de renaissancemens. Marsman reageert op het opgetreden vacuüm door ruimte te creëren voor zijn vitalisme, terwijl Slauerhoff zich slechts staande tracht te houden ‘zoals ook de sterren die opbranden en tenslotte uitdoven blijven schijnen.’ Chairil Anwar tenslotte wordt qua sfeer in de buurt van Marsman geplaatst. Mocht Chairil in zijn poëzie al een voorgevoel van zijn vroege dood hebben uitgedrukt, dan schuilt deze in zijn ‘geweldig brandende lust om het leven in zich op te zuigen, alsof hij weinig gelegenheid zou hebben om ervan te genieten’. Chairil is naar het inzicht van Hartojo ‘evenals Marsman een voorvechter van het vitalisme van zijn volk’.

De jaren zeventig gaven een ware Slauerhoff-revival in Indonesië te zien, want behalve Hartojo's opstellen en vertalingen vallen ook te noteren een instructieve inleiding die Gerard Termorshuizen, destijds docent aan de Nederlandse afdeling van de Universitas Indonesia, schreef op het werk van Slauerhoff, negen door Taslim Ali vertaalde gedichten en het door H.B. Jassin vertaalde verhaal 'De Doodsstrijd van den dwazen oude, in het Schrijven verliefde', alle in het literair tijdschrift Horison (juli 1972) geplaatst. Het opstel van Termorshuizen en de gedichten werden herdrukt in *Kian kemari*, een beredeneerde bloemlezing van Nederlandse literatuur voor een Indonesisch publiek. Jassin kreeg vervolgens opdracht om *De opstand van Guadalajara* te vertalen. Zijn vertaling werd in samenwerking met de Stichting ter bevordering van de vertaling van Nederlands letterkundig werk in 1977 door Djambatan uitgegeven. Vervolgens is er bij mijn weten niet meer over Slauerhoff geschreven in Indonesië, althans niet in het openbaar. Wel behaalde in 1988 aan de Universitas Indonesia een studente nog haar kandidaats op een scriptie over Slauerhoffs dichtbundel *Serenade*.

Samenvattend kunnen we zeggen, dat de receptie van Slauerhoff in Indonesië gekenmerkt wordt door een fascinatie voor zijn zwerven, zijn onrust en tragische levensgevoel, zijn exotische locaties en anti-burgerlijke opstandigheid, maar dat de volstrekte illusieloosheid van de latere Slauerhoff niet werd gedeeld. Voor Indonesische dichters gloort er uiteindelijk toch iets aan de horizon dat doet dromen van een betere wereld. Geheel en al woninglozen zijn zij nooit.

[N.B.: Bij de materiaalverzameling voor dit artikel heb ik dankbaar geput uit de collectie van het Pusat Dokumentasi Sastra Indonesia H.B. Jassin te Jakarta. Indonesische citaten zijn door my in het Nederlands vertaald.]

Literatuur:

Hartojo Andangdjaja, 'Beberapa faset dalam karya puist Slauerhoff'. In: *Sastra*, nr. 4, april 1968, p.18-23 [Andangdjaja 1968]; 'Maut dimata tiga penjair'. In: *Sinar Harapan*, 15 december 1971 [Andangdjaja 1971]; 'Beberapa faset tematis dalam karya puist Slauerhoff'. In: J.J. Slauerhoff, *Kubur Terhormat bagi Pelaut*, Jakarta, Pustaka Jaya, p.5-17 [Andangdjaja 1976]; *Dari suni ke bunyi. Kumpulan esai tentang puisi*. Kata Pengantar Goenawan Mohamad. Jakarta, Grafiti, p.30-37; 39-40; 111-129 [Andangdjaja 1991]
Chairil Anwar, *Aku ini binatang jalang. Koleksi Sajak 1942-1949*. Ed. Pamusuk Eneste. Jakarta, Gramedia [Anwar 1968]. Liesbeth Dolk, *Twee zielen, Twee gedachten. Tijdschriften en intellectuelen op Java (1900-1957)*, [Leiden], KITLV Uitgeverij [Dolk (1993].

H.B. Jassin, 'Chairil Anwar. Voorman van de generatie van '45'. In: *Cultureel Nieuws Indonesie*, nr. 4, januari 1951, p.13-17. (Overgenomen uit: *Mimbar Indonesia*, 14 mei 1950) [Jassin 1951]; *Chairil Anwar. Pelopor Angkatan '45*. Jakarta, Gunung Agung; zevende druk. (Eerste druk, 1956) [Jassin 1985].
R. Nieuwenhuys, 'In memoriam Chairil Anwar'. In: *Cultureel Nieuws Indonesie*, nr. 21-22, p. 459-462. (Overgenomen uit: *Nieuwsgier*, 28 april 1952) [Nieuwenhuys 1952].
Amalinda Elisabeth Pattiasina, *Analisis 'Serenade' Karya Jan Jacob Slauerhoff*. Skripsi Jurusan Germania/Belanda. [Depok], Fakultas Sastra Universitas Indonesia. (84 pp.) [Pattiasina 1988].

E. du Perron, *Brieven*, deel VII. Amsterdam, G.A. van Oorschot, p.67-68, 78, 97 [Du Perron 1981]
Asrul Sani, 'Pengantar/Inleiding'. In: *Menara*, Nomor Istimewa [nr. XXI], *Tanah-rendah dan awan/Laag-land en wolken*, [juli 1956], p.2-7 [Sani 1956].
Sitor Situmorang, *Bloem op een rots*. Gedichten vertaald uit het Indonesisch door Kees Snoek. Breda, De Geus [Situmorang 1990].
Drs. Slametmuljana, 'Kemana arah perkembangan puisi Indonesia?' In: *Bahasa dan Budaja*, jrg. 2, nr. 2, december 1953, p.3-44 [Slametmuljana 1953].
J. Slauerhoff, *Verzamelde werken. Gedichten I-III*. Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar N.V. [Slauerhoff 1940-1941].
S. Takdir Alisjahbana, 'Individualismeengemeenschapsbewust-zijn in de moderne Indonesische letterkunde'. In: *Poedjangga Baroe*, jrg. 8, nr. 9, maart 1941, p.232-239 [Takdir Alisjahbana 1941].
Gerard Termorshuizen, 'Sebuah Koreksian: Bukan Chairil Anwar Tapi Slauerhoff Yang Menulis Sajak "Catastrophe"'. In: *Horison*, jrg. 7, nr. 5, mei 1972, p.146-147 [Termorshuizen 1972a]; 'Hasrat bahagia yang tak sampai pada Slauerhoff'. In: *Horison*, jrg. 7, nr. 7, juli 1972, p.204-211 [Termorshuizen 1972b]. Ook in: *Kian kemari. Indonesia dan Belanda dalam sastra*, Jakarta, Djambatan, 1 973, p.224-240.

Dolf Verspoor, ‘Pengelana besar Luis de Camôes’. In: *Zenith*, jrg. 1, nr. 4, 15 april 1951, p.217-224 [Verspoor 1951a]; ‘Soneta2 Luis de Camôes’. In: *Siasat*, jrg., nr. 245, 23 december 1951, p.18 enjrg. 6, nr. 246, 6 januari 1952, p.19 [Verspoor 1951 b; 1952a]; ‘Pengembara besar Luis de Camôes’. In: *Siasat*, jrg. 6, nr. 249, 27 januari 1952 [Verspoor 1952b]; ‘Lyriek van Camoens’. In: *De Gids*, jrg. 116, deel I, p.196-202 [Verspoor 1953].
Bert Voeten, ‘Jan Slauerhoff dan dongeng’. In: *Pudjangga Baru*, jrg. XIII, nr. 3, september 1951, p.73-77 [Voeten 1951].
Beb Vuyk, ‘Jan Slauerhoff. Verdoemd poeet en banneling’. In: *Orientatie*, nr. 10, juli 1948, p.20-27 [Vuyk 1948].

Overige bronnen:

Gesprek met S. Takdir Alisjahbana, Jakarta, 28 november 1986.
Telefoongesprek met Dolf Verspoor, Amsterdam, 4 april 1991.
Telefoongesprek met M.A. Djoehana, Tourcoing, 5 juli 1998.

Slauerhoff in Indonesische vertaling:

(1951) ‘Kepulangan Camôes’ [Camoes' Thuiskomst], In: *Siasat*, jrg. 5, nr. 245, 23 december 1951, p.21. (Vertaler: Siti Nuraini?)
(1956) ‘Ahli waris’ [De erfgenaam], In: *Siasat*,jrg. 10, nr. 448, 11 januari 1956, p.21-24 en nr. 449, 18 januari 1956, p.22-24. (Vertaler: Toto S. Bachtiar).
(1956) ‘Perempuan didjendela’ [De vrouw aan het venster]. In: *Menara*, [nr. XXI, juli 1956], p.20. (Vertaler: Siti Nuraini).
(1956) ‘La Voyageuse’ [La Voyageuse]. In: *Menara*, idem, p.22. (Vertaler: Asrul Sani).
(1968) ‘Sadjak-sadjak Slauerhoff’ [Elf gedichten]. In: *Sastra*,jrg. 6, nr. 4, april 1968, p.16-17. (Vertaler: Hartojo Andangdjaja). (1972) [Negen gedichten bij het artikel van Gerard Termorshuizen]. In: *Horison*, jrg. 7, nr. 7, juli 1972, p.204-211. (Ook in:(1973) *Kian kemari*, Jakarta: Djambatan, p. 224-247). (Vertaler: Taslim Ali).
(1972) ‘Sekaratnya orang tua edan yang asyik menulis’ [De doodsstrijd van den dwazen oude, in het Schrijven verliefde], In: *Horison*, jrg, 7, nr. 7, juli 1972, p.212-213. (Vertaler: H.B. Jassin).
(1976) J.J. Slauerhoff, *Kubur Terhormat bagi Pelaut*. Jakarta: Pustaka Jaya, 80 pp. (Vertaler: Hartojo Andangdjaja).
(1977) J. Slauerhoff, *Pemberontakan Guadalajara*. Jakarta: Djambatan, 98 pp. (Vertaler: H.B. Jassin).

Kees Snoek is werkzaam aan het Département d'Etudes Néerlandaises van de Universiteit van Straatsburg. Hij werkt dit op moment aan de voltooiing van een biografie van E. du Perron.

Bart Plouvier
Gedichten

Dokter Slauerhoff houdt spreekuur in mijn werkkamer.

In dit met vrachtschepen versierde vertrek
vliegen meeuwen zich dood tegen de muur,
kent krachteloze wind toch rust noch duur,
word ik gewiegd op een schommelend dek.

Hier loeit de zee met ingehouden adem,
gooit mijn woorden op als wrakhout;
hier smaken de herinneringen zout,
en elke strekkende meter meet er een vadem.

En achter mijn rug zit een schim, geneest
een scheepsarts, astmatisch, zeemansverdriet;
matrozen schuifelen bedeesd

langs de man die een morsige aanblik biedt,
en die slechts één remedie kent: telkens leest
hij elk van hen een vers - meer kan hij niet.

De veiligheid van een scheepshut.

Was hij naar zichzelf op zoek,
of was hij, bang om te vinden, gevlucht
met de Vondel of de Tjimanoek,
voor inzicht en vrijheid beducht,
haar mogelijke ongebreideldheid
ervarend als een vloek.
Was zijn hut hem meer dan groot genoeg,
vond hij daar geborgenheid,
het broodnodige gevoel van veiligheid
waar zijn zwerversziel om vroeg,
over welks gebrek hij met elk verhaal,
met elk gedicht, weer kloeg.

Was het grenzeloosheid die hij niet verdroeg,
en af wou bakenen met taal.

Het einde - een pastiche.

Ach Slauerhoff, ook ik woon diep in 't land,
aan mijn hart en lever
vreten onstilbaar heimwee en jenever,
mijn gier is met zijn laatste vreten bezig want,
ik ben weer eens in het café beland.

Daar vertel ik opnieuw mijn verhalen,
zoals alleen een dronken zeeman dat kan, achtereen
blijf ik ze, tot in den treure toe herhalen;
óók over Da Cunha en Sint-Heleen,
en hoe mét de zee voorgoed mijn vree verdween.

En ook als ik allang genoeg op heb,
blijft de drank nog trekken als een eb;
vandaag of morgen spoel ik mee,
raakt men van het spleen waarmee
ik iedereen verveel, verlost in dit café.

Zeeroep - een pastiche.

Vergeet het maar, dat ik nu zou rusten;
Een winter lang heb ik moeten klussen,
haar huis bewonen, van de drank afblijven,
de meubels en 't bestek opwrijven,
behangen, verven, altijd binnen blijven,
en 's nachts haar vleselijke lusten,
met veel zweet en sperma moeten blussen,
nooit eens tijd om een gedicht te schrijven.

Zo dacht ik, zittend op de plee, éven onbegeerd,
't dakhout maakt als kreunend want misbaar:
nóg iets dat dient gerepareerd.

Ik woon te ver van zee, te dicht bij haar,
mijn walverlof duurt lang, een half jaar,
hoe kan ik zo wanhopig klaar beseffen,
dat zij mij zolang niet van die taken zal ontheffen.

Bart Plouvier (1951) is dichter, romancier en (reis)verhalenschrijver. Zijn laatste roman, Het Gemis *verscheen in april 1998 bij Manteau*.

Maria van Hes
Jan Jacob Slauerhoff, scheepsarts

Scheepsarts. Onlosmakelijk is de naam van Slauerhoff verbonden met het vak dat hij tussen de jaren 1924 en 1935 regelmatig uitoefende. Om het beroep van scheeparts hangt sindsdien een romantische waas, alsof het een vak was van ‘verre reizen maken, ontoegankelijke landen bezoeken, mysterieuze steden verkennen en vreemde mensen ontmoeten’.

Er moest toch ook gewerkt worden? Wat werd er gedaan door de scheepsarts in de tijd van Slauerhoff en waarom?

Slauerhoff wilde van jongs af aan naar zee. Dat lag wellicht aan het Vlielandse zeemansbloed dat hij van Cornelia Pronker, zijn moeder, gekregen had. Zeeman worden zat er voor hem niet in: hij was bildragend en had veel last van astma. Maar het bloed kruipt, waar het niet gaan kan. Ruim een maand na het behalen van zijn artsenbul vertrok Slauerhoff naar zee. Het gaf hem uiteindelijk niet dat, wat hij er van verwachtte. Lag dat aan de zee, het werk of aan Slauerhoff zelf?

Scheepsarts door de eeuwen heen

‘Navigare necesse est, vivere non est necesse’. De woorden van Pompejus zijn door de eeuwen heen een richtsnoer geweest waarvoor alles aan boord van een schip moest wijken. Voor de opvarenden betekende het dat ze soms maandenlang onder erbarmelijke omstandigheden moesten leven. Er waren meestal wel artsen aan boord van de zeilschepen die op de wereldzeeën voeren, maar ook die konden niet voorkomen dat er ernstige ziekten als scheurbuik en vlektyfus bij de bemanning optraden. Rond 1700 waren de artsen aan boord in de regel chirurgijns, die op in onze ogen primitieve wijze de heelkunde beoefenden. Aderlaten en amputeren waren hun gebruikelijke wapens in de strijd tegen ziektes. Bij de eerste de beste havenplaats aan wal gaan om hulp te zoeken was er niet bij. De wereld was dun bevolkt en buiten Europa en Noord-Afrika kon men nergens veilig het schip verlaten.

Pas in de loop van de negentiende eeuw werd de geneeskundige hulp aan boord beter. De medische wetenschap deed haar ontdekkingen en de opleiding voor artsen verbeterde. Mensen werden zich bewust van het belang van goede voeding en schoon drink-water. De techniek en de stoomvaart zorgden ook voor een wat gezonder leven aan boord. Men was niet meer afhankelijk van de wind om te kunnen varen en het schip kon gemakkelijker een noodhaven binnenlopen. Vanaf 1897 kon men gebruik gaan maken van de radiotelegrafie waarmee men in noodgevallen andere schepen te hulp kon roepen. Ook kon men aan boord een arts aan de wal om raad vragen en advies ontvangen. Hiermee verdween de noodzaak om altijd een arts aan boord te hebben.

De techniek van onze tijd heeft het beroep van scheepsarts vrijwel overbodig gemaakt. Het aantal zeevarenden op een schip is enorm afgenomen. Communiceren met artsen aan de wal is een stuk eenvoudiger geworden. Veel besmettelijke ziekten, die voor de Tweede Wereldoorlog, dus voor het antibioticatijdperk, de scheepsarts een dagtaak konden geven, zijn de wereld uit of gemakkelijker te bestrijden. Pelgrims, emigranten, handelsreizigers en de meeste toeristen verplaatsen zich met een vliegtuig. Daar komt geen scheepsarts meer aan te pas.

De werkgevers van Slauerhoff

Slauerhoff werkte als scheepsarts voor de Stoomvaart Maatschappij ‘Nederland’ (SMN), de Java-China-Japan Lijn (JCJL), de Koninklijke Hollandsche Lloyd (KHL), de Holland West-Afrika Lijn (HWAL) - onderdeel van de Vereenigde Nederlandsche Scheepvaart Maatschappij VNSM) - en de Koninklijke Nederlandsche Stoomboot-Maatschappij (KNSM).

De oudste van deze maatschappijen was de KNSM. De KNSM was opgericht in 1856. Men was begonnen met de vaart op Sint Petersburg, Kopenhagen en Koningsbergen met gecharterde schepen. In snel tempo werd een eigen vloot opgebouwd. Toen de Europese lijnen nauwelijks meer rendabel waren, had de maatschappij zich gericht op het westelijk halfrond. In 1912 werd de Koninklijke West-Indische Maildienst overgenomen. De lijndiensten tussen Amsterdam en het Caraïbisch gebied werden verbonden met een dienst tussen New York en West-Indië. De snelle groei

van de petroleumindustrie in Venezuela en op Curaçao deed zowel het vrachtvervoer als het passagiersvervoer zeer sterk stijgen.

De SMN dreef handel met, en vervoerde passagiers naar de andere kant van de wereld, naar de Oost. De SMN was in 1870 opgericht, vlak na de opening van het Suezkanaal. Het Suezkanaal was voor de zeilschepen, waarmee men zich in die tijd verplaatste van Nederland naar Indië, ongeschikt. Het eerste schip van de maatschappij, de 'Willem III', brandde vierentwintig uur na vertrek uit Amsterdam richting Batavia geheel uit. Desondanks groeide de SMN uit tot een van de grotere maatschappijen.

De JCJL was in 1902 opgericht met als doel de exploitatie van de lijn Java, Singapore, Hongkong, Swatow, Amoy, Kobe en Yokohama. De scheepvaartverbinding was tot stand gekomen na de oorlog tussen China en Japan. Japan was daarbij als overwinnaar uit de strijd gekomen en werd daarmee een belangrijk land om handel mee te drijven. De maatschappij kwam tot stand met Nederlandse subsidie en was al vrij snel zeer succesvol.

De KHL was van 1908. De scheepvaartmaatschappij werd opgericht in samenwerking met de Nederlandsche Handel Maatschappij. De KHL nam het volledige bedrijf van de sinds 1899 varende Zuid Amerika Lijn over. De maatschappij richtte zich voornamelijk op het vervoer van goederen en passagiers naar de oostkust van Zuid-Amerika.

In 1920 sloten een aantal belangrijke scheepvaartmaatschappijen zich aaneen tot de Vereenigde Nederlandsche Scheepvaart Maatschappij, met als doel de krachten te bundelen en gezamenlijk de buitenlandse concurrentie aan te gaan. Er was sprake van samenwerking met behoud van de eigen identiteit. Vanuit Rotterdam deden mee de Rotterdamsche Lloyd, de Holland Amerika Lijn, Van Ommeren en Van Nievelt Goudriaan. Vanuit Amsterdam deden mee de SMN, de JCJL, de Koninklijke Paketvaart Maatschappij en de KNSM.

De nieuwe maatschappij groeide uit tot een machtig concern. De vaart zou worden uitgeoefend met nieuw aangekochte of van de deelnemers gecharterde schepen. Er werden vier nieuwe lijnen opgezet, die ieder onder leiding kwamen van een van de deelnemers. De HWAL bijvoorbeeld kwam onder leiding van de KNSM. De HWAL was in 1920 opgericht om de vaart met West-Afrika te gaan onderhouden.

Affiche door Louis Raemakers van de Java-China-Japan-Lijn NV, waar Slauerhoff van 1925-27 als scheepsarts in dienst was (foto: Letterkundig museum).

De Nederlandse scheepvaartmaatschappijen hadden zo hun eigen gebied in de wereld en men had goede afspraken gemaakt om niet in elkaars vaarwater te komen. De maatschappijen hadden het al moeilijk genoeg met de concurrentie van Engelse en Amerikaanse scheepvaartmaatschappijen. Het varen naar de eigen regio gaf ook een eigen soort passagiers te zien. Op de lijnen van de SMN werden vooral ambtenaren en soldaten naar en van Indië vervoerd. De JCJL verscheepte voornamelijk koelies: Chinese arbeiders die op de suiker-, tabak, thee- en rubberplantages en tin-

winning gingen werken of hadden gewerkt. Op de schepen van de KHL bevonden zich veel Poolse (joodse) vluchtelingen, die het politieke klimaat in Europa niet langer konden verdragen en zich in Argentinië gingen vestigen. De KNSM vervoerde het Europese personeel van de Bataafsche Petroleum Maatschappij van en naar Curaçao. Naar Afrika gingen vooral toeristen, handelsreizigers, missionarissen en zendelingen. Die drie laatste categorieën waren overigens op vrijwel iedere scheepvaartlijn aanwezig

De maatschappijen deden van alles om het hoofd boven water te houden. De reisduur werd bijvoorbeeld systematisch verkort. Dat kon men bereiken door sneller te laden en te lossen waardoor het schip een veel kortere tijd in de havens doorbracht. Vrachtschepen kregen meer passagiersaccommodatie, omdat het vervoer van vracht afnam en dat van passagiers groeide. In de zomer werden vakantiereizen georganiseerd, zoals reizen naar Schotland, Noorwegen en IJsland. Veel gecombineerde reizen werden aangeboden, een deel met een trein, een deel met een schip, hotelaccommodatie, alles om maar meer passagiers op het schip te krijgen.

De reders van deze scheepvaartmaatschappijen hadden in de tijd van Slauerhoff met elkaar de afspraak gemaakt, dat er een arts aan boord zou zijn op alle Nederlandse schepen met passagiers. Er voeren in die tijd niet alleen passagiersschepen, ook veel vrachtschepen hadden een passagiersaccommodatie. Men had die afspraak gemaakt om de goede naam in de wereld te behouden. Als er ziektes aan boord uitbraken en er was geen arts aan boord, dan deed dat nationaal en internationaal de naam van het land én van de scheepvaartmaatschappij geen goed. Internationaal was er over het aanwezig zijn van een arts aan boord niets geregeld. Wel was de afspraak gemaakt dat op pelgrimsschepen een arts beschikbaar moest zijn, omdat op deze met mensen volgepakte schepen regelmatig ernstige besmettelijke ziekten als cholera en gele koorts uitbraken. Nederland committeerde zich aan deze afspraak. Het was zelfs zo, dat als het getal van pelgrims op het schip de duizend te boven ging, er een tweede scheepsarts aan boord zou zijn. De scheepsartsen zelf vonden dit eigenlijk helemaal niet nodig. Er was nauwelijks medisch werk te doen op de pelgrimsschepen. De pelgrims hadden totaal geen behoefte aan een westerse dokter. Ze regelden hun eigen medische zaken wel. De SMN had hiermee te maken omdat de ‘Nederland’ pelgrims vervoerde vanuit het islamitische Nederlands-Indië. De passagiers werden vanuit Batavia vervoerd naar Djeddah en gingen daarna op eigen gelegenheid naar het een tiental kilometers verderop liggende Mekka. Slauerhoff heeft overigens nooit op een pelgrimsschip gevaren. Het kostte de scheepvaartmaatschappijen de grootste moeite artsen aan boord te krijgen, terwijl er toch in de jaren twintig en dertig van deze eeuw - een tijd van crisis en enorme werkeloosheid -ook voor artsen moeilijk aan werk te komen was. Maar het werk was niet geliefd. De artsen die wél solliciteerden waren over het algemeen pas afgestudeerd en wilden wel iets van de wereld zien voordat ze zich ergens gingen vestigen. Ze maakten over het algemeen één reis (zoals Simon Vestdijk) en hadden het dan wel gezien. Een tweede groep bestond uit de ouderen, die hun praktijk neergelegd hadden. Zij wilden nog wel een paar reisjes maken, voor zover hun gezondheid dat toeliet. Een derde groep bestond uit artsen die met een of ander probleem te maken hadden gekregen. Zij hadden de wens voor een tijdje het land verlaten en meldden zich aan bij de scheepvaartmaatschappij. Er was maar een heel kleine vaste kern van échte scheepsartsen.

Het werk van de scheepsarts

Als een arts op een schip wilde werken, dan meldde hij zich bij de medisch adviseur van een scheepvaartmaatschappij. Meestal ging dat via een bevriende collega. De medisch adviseur regelde een keuring en de arts kon aanmonsteren. Zo ging dat de eerste keer ook bij Slauerhoff. Bij hem bleef echter de keuring achterwege. Dat was niet vreemd. Slauerhoff was bij de SMN aangenomen op voorspraak van zijn vriend, de arts Hans Feriz. Feriz had zelf enige reizen als scheepsarts gemaakt en had zo zijn contacten. Maar zoals iedereen weet, eindigde de eerste reis van Slauerhoff in 1924 in een ziekenhuis te Batavia. Slauerhoff had, waarschijnlijk als gevolg van een tuberculeus proces, een longbloeding gekregen. G.P. Utermöhlen, de medisch adviseur van de SMN, was boos toen hij erachter kwam dat Slauerhoff ongekeurd aan boord was gekomen. Toen het Slauerhoff in 1925 weer lukte om ongekeurd bij de JCJL aan te monsteren was hij zo mo-

gelijk nog bozer. J. van Leent, medisch adviseur van een combinatie van scheepvaartmaatschappijen te Batavia, vond het niet nodig collega's zorgvuldig te keuren. In 1929 kreeg Van Leent een brief van Mr. D.A. Delprat, directeur van de SMN, waarin hem zijn ontslag werd aangezegd. Utermöhlen had daar duidelijk de hand in gehad, zo bleek uit de brief. Van Leent behield nog twee jaar zijn salaris van negenhonderd gulden per maand, maar kon wel vertrekken. Of dit alles met het aannamebeleid van Van Leent te maken heeft gehad, wordt niet echt duidelijk. Waarschijnlijk lag de reden eerder in de machtspositie die de man had veroverd, want op zijn ontslag volgde een reorganisatie, waarna de medische diensten van de SMN, de JCJL en de Rotterdamsche Lloyd zelfstandig verder gingen, ieder met hun eigen medisch adviseur.

Het hospitaal van de Gelria (Scheepvaartmuseum Amsterdam)

Het werk van de scheepsarts bestond uit het voorkomen dat zieke mensen aan boord kwamen en het behandelen van zieke en gewonde mensen aan boord. Dat werk begon al voor de afvaart.

De bemanning en de passagiers werden gekeurd voordat zij aan boord kwamen. De keuring was om verschillende redenen noodzakelijk. Allereerst moest er voor gezorgd worden dat de overtocht zonder noemenswaardige gezondheidsproblemen zou verlopen.

Mensen met een besmettelijke ziekte, die een gevaar voor de medepassagiers en de bemanning zou opleveren, mochten niet aan boord. Mensen met hartproblemen en schildklieraandoeningen werd afgeraden een zeereis te maken. Iemand die psychotisch was werd op zee meestal nog psychotischer. Die mocht dus ook niet mee.

De keuringen verliepen bij de grotere schepen meestal chaotisch, omdat er veel mensen in korte tijd gekeurd moesten worden. Slauerhoff schreef over zo'n keuring: ‘Die klaploper! En dat wil dan nog dokter heten. Hij is geen dokter, nog minder dan een scheepsarts, een veearts bedoel ik, want koelies keuren is nog minder dan koeien van mond- en klauwzeer af helpen. Even in de lies tasten: klieren? nee. De wang aaien, wat langer bij een meid: koorts? nee. De oogleden optillen: trachoom? nee. All right, weer een halve dollar in zijn zak.’

De bemanning zelf hield een besmettelijke ziekte zoveel mogelijk geheim, omdat niet aanmonsteren minder inkomsten betekende.

Een tweede probleem was het ontvangende land. Passagiers mochten niet zomaar van boord. Het ontvangende land wilde geen ernstig zieke mensen binnen zijn grenzen krijgen en zeker geen mensen met een besmettelijke ziekte. De zuidelijke

staten van Amerika bijvoorbeeld waren zeer streng ten opzichte van lijders aan een trachoom. Een trachoom is een besmettelijke oogontsteking, veroorzaakt door de bacterie Chlamydia. De ontsteking gaat gepaard met de vorming van korrelvormige woekeringen op het oog, die op den duur blindheid veroorzaken. Zelfs als iemand leed aan een conjunctivitis, een eenvoudige oogontsteking, dan werd hij of zij onverbiddelijk teruggestuurd. Ook werd er nauwlettend gekeken of de passagiers en de bemanning waren ingeënt. Waren er geen littekens te zien, dan moest aan boord opnieuw worden ingeënt.

De reis begon dus met voornamelijk gezonde passa-

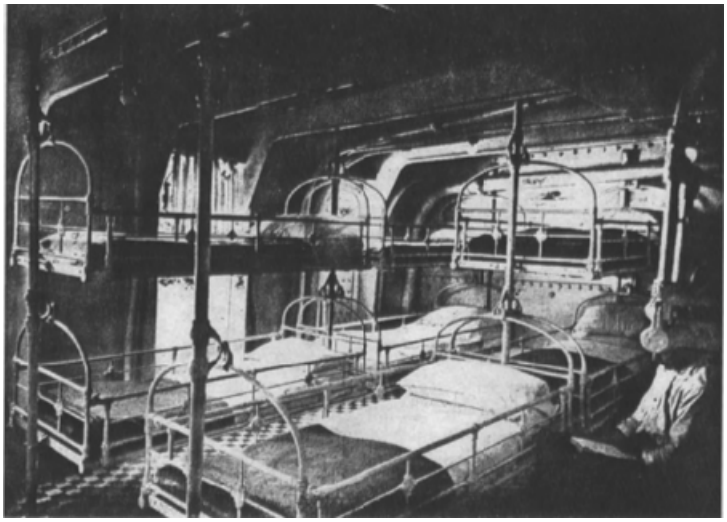
giers. Aan boord hield de arts dagelijks spreekuur: een spreekuur voor de bemanning en een spreekuur voor de passagiers. Alle schepen waar Slauerhoff op voer hadden een spreekkamer, een operatiekamer, een behandelkamer en een apotheek. Verder was er in de regel een soort ziekenkamer waar, al naar gelang de grootte van het schip meerdere mensen konden verblijven. Op de ‘Gelria’ en de ‘Flandria’ van de KHL was ook nog een laboratorium aanwezig.

Van de behandelde patiënten werd aantekening gehouden in het ziekenregister. Door de medisch adviseur werd benadrukt dat het ziekenregister goed moest worden bijgehouden, omdat het niet alleen wetenschappelijke waarde had, maar ook diende als bewijsstuk bij klachten of verschil van mening met havenautoriteiten. Over het algemeen werd zo'n register slecht bijgehouden.

De arts trad op bij ongevallen aan boord. Men kan daarbij denken aan het hechten van wonden en het behandelen van botbreuken. Bevallingen kwamen ook voor, hoewel de passagiers waar Slauerhoff mee te maken kreeg dat gewoonlijk zelf opknapten, tenzij het te moeilijk werd. Slauerhoff beschrijft een bevalling aan boord: ‘Deze reis een buitengewoon zware bevalling verricht. Loslatende placenta, uitgezakte navelstreng, opgeslagen voet en arm. Kind natuurlijk dood maar ik was al blij dat ik het er goed en wel uit had. Midden op zee is dat nog hachelijker dan op een afgelegen boerderij.’

Het aantal passagiers wisselde zeer sterk op de verschillende schepen. Slauerhoff maakte het mee dat er niet meer dan veertig passagiers waren, maar soms waren het er ook meer dan duizend. Een groter aantal passagiers hield niet automatisch meer werk voor de dokter in.

Trudy Aarents, een verpleegkundige aan boord van de ‘Gelria’ beschreef de gebruikelijke werkzaamheden tijdens een reis van 14 september 1927 tot 5 november 1927. De reis ging van Amsterdam naar Buenos Aires en weer terug. Aan boord waren 1290 passagiers en 235 bemanningsleden.



Hospitaal S.S. Gelria (uit: H. Berinsohn, *Handleiding voor scheepsartsen*)

De keuring op de middag van 13 september in het Lloydhotel was goed verlopen. De Poolse emigranten werden begeleid door een Poolse arts. In Southamp-

ton en Cherbourg kwamen een groot aantal Syriers aan boord. In Vigo kwam een Spaanse arts de bemanning versterken en in La Corunha een Portugese arts. Er waren dus vier artsen aan boord. De Nederlandse arts zorgde voor de coördinatie. Na Las Palmas werd er een kindje met koorts opgenomen in het hospitaal en een dag later weer ontslagen. Bij Santos werden alle passagiers en bemanningsleden ingeënt. Ze kregen na de inenting een stempel op de arm. Er werd een Spaans echtpaar opgenomen na een hevige echtelijke ruzie. Er kwamen geen patiënten op het spreekuur. In Montevideo werden de passagiers en het personeel aan boord gekeurd. Het kwam erop neer, dat men langs de arts liep en een kaartje afgaf. Over de terugreis viel blijkbaar niets te melden.

Slauerhoff schreef over dit soort reizen: ‘Het leven is soms wel demoraliserend en eentonig En eenzaam, want die cosmopolitische omgang gaat zelden diep. En overdag lijd ik dikwijls onder 't gemis aan werk.’ Trudy Aarents beschreef ook de volgende reis van de ‘Gelria’. Die verliep wat hectischer, omdat aan boord vlektyfus was uitgebroken. De ‘Gelria’ vertrok op 16 november 1927 vanuit Amsterdam. De heenreis naar Buenos Aires verliep rustig. Op de terugreis lagen er drie ernstig zieke mannen in het hospitaal. Op 23 december 1927 overleed de tweede stuurman J. Doornbosch. Hij werd te Pernambuco begraven. De dag na kerst overleed een tweede patiënt, een passagier. Hij kreeg een zeemansgraf. Toen het schip in Las Palmas aankwam werden twee ernstig zieke patiënten naar het Engelse Hospitaal aldaar vervoerd. Later zijn zij overgebracht naar het Wilhelmina Gasthuis te Amsterdam, waar op 16 januari 1928 L. Willems, de tweede machinist, overleed.

De rol van de arts in deze moeilijke situatie was het stellen van de diagnose: hij dacht dus aan vlektyfus. Vlektyfus wordt veroorzaakt door een Rickettsia, die zich bevindt in de ontlasting van de kleerluis. De op de huid van de mens gedeponeerde ontlasting veroorzaakt jeuk. Door krabben ontstaat een infectie. Vlektyfus kenmerkt zich door ernstige koorts, huiduitslag en stoornissen in het bewustzijn. De ziekte heerst voornamelijk in slechte hygiënische omstandigheden. Zonder behandeling verloopt zij vaak dodelijk. De arts nam contact op met het ziekenhuis te Las Palmas en schakelde de Amsterdamse Geneeskundige en gezondheidsdienst (GGD) in. L. Heyermans en G. Velthuyzen van de GGD kwamen op 6 januari 1928 bij aankomst van het schip in IJmuiden direct aan boord om een onderzoek in te stellen. De arts was de enige aan boord die bevoegd was de dood vast te stellen. De kapitein is alleen dan bevoegd als van de betreffende dode het hoofd van de romp gescheiden is. Aan boord was de paniek onder de passagiers en de bemanning groot. De pers beschreef in geuren en kleuren het verhaal van de vlektyfus aan boord van de ‘Gelria’ en benadrukte daarbij dat alles onder controle was en dat niemand enige angst hoefde te hebben dat de vlektyfus zich verder zou verspreiden.

Voor de volgende reis werd het schip geheel met lysol ontsmet. Er ging een bacterioloog, E. Dinger, mee en een laborante, mevrouw A. van Dijk, die als taak hadden de menselijke drager van de Rickettsia op te sporen. Bij de bemanning werd ontlasting- en bloedonderzoek gedaan. Op 4 februari had men de Rickettsia-drager te pakken. Het bleek de voorman-stoker J. Hannema te zijn. Hij ging in Rio de Janeiro van boord en werd met de ‘Zeelandia’ teruggebracht naar Holland. In de kranten van maart 1928 werd hier opgelucht melding van gemaakt.

Alle bemanningsleden en passagiers kregen direct bij het uitvaren te IJmuiden een anti-tyfusinjectie. Het personeel kwam daartegen hevig in opstand. In een briefwisseling tussen de GGD en de medisch adviseur van de KHL over deze kwestie kwam men overeen dat weigeren van de injectie gelijk stond met werkweigering Ontslag op staande voet was daarvan het gevolg. Toen Slauerhoff in maart 1928 op de ‘Gelria’ aanmonsterde, was de rust teruggekeerd.

Slauerhoff als scheepsarts

Welk beeld is er nu te krijgen van het functioneren van Slauerhoff als scheepsarts?

Henri Berinsohn, medisch adviseur van de KNSM, heeft in zijn *Handleiding voor scheepsartsen* beschreven aan welke eisen de scheepsarts moest voldoen. Zo stelde Berinsohn dat ‘de omgangsvormen met patiënten hoffelijk en volkomen correct behoren te zijn. De arts hoort gesprekken over godsdienst, politiek en het voor - en tegen van verschillende nationaliteiten te vermijden. De arts behoort een uniform te dragen dat onberispelijk is. Een scheepsarts, die een slordig zittend, vies en vet uniform draagt, boezemt nu eenmaal

weinig vertrouwen in. Het is alsof de patiënten veronderstellen, dat de hersenen van een dergelijke geneesheer in denzelfde staat verkeeren als zijn jasje.' Over het onderhoud van de instrumenten schreef Berinsohn het volgende: 'Het onderhoud der instrumenten geschiedt op de kleinere schepen door de arts zelf. Met niet genoeg nadruk kan er op gewezen worden de instrumenten goed te onderhouden. De instrumenten zijn duur en het slordig omgaan er mede kost den reederijen jaarlijks handen vol gelds. Het is te betreuren, dat vele jonge artsen slordig en roekeloos omgaan met instrumenten, die hen niet toebehoren. Lancetten worden gebruikt om potloodpuntjes aan te slijpen of erger nog, om cigarettentins te openen of om hier of daar een schroefje aan te draaien.'

A. Schuilenburg herinnert zich Slauerhoff als scheepsarts op de JCJL schepen: 'Wie scheepsarts was op de JCJL had een vrij veel omvattende functie. Er waren over het algemeen veel passagiers aan boord. Het aantal hutpassagiers was meestal tussen de twaalf en de twintig. Het aantal dekpassagiers bedroeg gemiddeld achthonderd mensen. Soms liep het aantal wel op tot vijftienhonderd. Er waren altijd wel zieken bij. De hutpassagiers mankeerden over het algemeen niets en als ze wel wat hadden, dan was dat onbelangrijk. Slauerhoff hield niet van dit soort passagiers. Hij behandelde ze sarcastisch en nam hun kwalen cynisch op. [...] Slauerhoff hield het instrumentarium niet bij. Het schoonmaken en het scherpen van de messen namen anderen van hem over. Hij deed het gewoon niet.'

Over zijn functioneren op de 'Gelria' schreef een bemanningslid: 'Hij viel behoorlijk uit de toon, omdat hij het verdomde om z'n tijd te verdoen aan hysterische vrouwen. Voor de bemanning was hij heel anders. Dat ontging er niet één van de bemanning En allemaal schepten we er een heimelijk plezier in, dat hij zich nooit liet overdonderen door de eerste klas. En helemaal niet door de dames daar waaronder er verscheidene waren die "die dokter met dat cynische gezicht" wel eens te grazen zouden nemen. Het kon hem helemaal niets schelen hoeveel strepen je op je uniform had.'

Een ander bemanningslid schrijft: 'Ik zie hem nog zo voor me, zoals hij in mijn hut zat. Hij nam nooit een stoel, maar ging dan op de kooi zitten, met zijn gekke lange benen naar beneden bungelend. Hij had eeuwig ongeknipte haren en de uitmonstering van zijn uniform was eerder brons dan goud.'

De herinneringen die mensen hebben van Slauerhoff geven een beeld, dat Berinsohn zich niet van een scheepsarts zou wensen. Toch nam Berinsohn Slauerhoff een aantal malen aan. In september 1932 kreeg Slauerhoff van Berinsohn een contract voor vijf reizen op de 'Amstelkerk' van de HWAL. Wederom bemiddelde Hans Feriz en weer kwam Slauerhoff ongekeurd aan boord, hoewel inmiddels duidelijk was dat hij tbc had. De diagnose was Slauerhoff én Feriz bekend. Slauerhoff schreef aan Feriz nadat hij aangenomen was: 'Weet jij iets van deze reis. Is 't de gewone WAL route? Is 't klimaat erg? Denk je dat ik het hebben kan? 't Proces schijnt wel rustig. Schrijf me even p.o. als 't kan als je 't gecontraindiceerd acht, kan ik een andere lijn aanvragen, bij Kaapstad maar ik ben nog banger voor klimaatwisselingen dan voor tropische hitte! Bij 't terugkomen zal ik natuurlijk last hebben, dat is de 2e helft van november, maar dat moeten we wagen. Ik ben met een tubec. kuur bezig tot nog toe niets geen succes, misschien komt het nog.'

Regelmatig werd er over tbc bij Slauerhoff gesproken. Tuberculose was in die tijd een gevreesde besmettelijke ziekte waar veel mensen aan dood gingen. Vreemd genoeg werden mensen met tbc niet uitgesloten van een scheepsreis. Naar mijn idee wist men er zich geen raad mee. Men vermoedde dat de ziekte in hoge mate onder invloed stond van sociale factoren, zodat het moeilijk uit te maken was wat nu bepalend was voor het krijgen er van. Als factoren werden genoemd: slechte

voeding, slechte behuizing, onvoldoende inkomsten, onregelmatige levenswijze en alcoholisme. Tuberculose was, evenals geslachtsziekten, in 1928 doelbewust in de Besmettelijke-ziekten-wet uitgezonderd van de wettelijke regeling. Dit was gedaan, omdat de wettelijke regelingen rond besmettelijke ziekten de integriteit van lijders aan tbc en geslachtsziekten te zeer zou aantasten. De Besmettelij-ke-ziektenwet regelde de informatieplicht van besmettelijke ziekten, zodat de ziekten zo snel mogelijk konden worden bestreden én voorkomen. Informatie over het aanwezig zijn van tbc en geslachtsziekten berustte dan ook op vrijwillige rapportage door de patiënt zelf en van de organen die zich met de bestrijding van deze ziekten belastten.

Slauerhoff sprak zelden of nooit over zijn ziekte. Hij

leek op zichzelf toe te passen, wat artsen ook bij hun patiënten vaak deden in die tijd. De diagnose ‘tuberculose’ werd zelden uitgesproken ‘zomin als men een kankerlijder de naam van zijn kwaal noemt.’ De artsen gebruikten liever termen als: zwakke longen, vlekje op de long, wondje aan de long, enzovoorts.

Fragment uit het monsterboek van de ‘Flandria’ (Scheepvaartmuseum Amsterdam)

Slauerhoff schreef in het artikel ‘De zee en de tuberculose’ het volgende: ‘Met zieken aan boord kan men een ding het beste doen: debarkeren. De samenleving aan boord leent zich niet voor patiënten. Men kan het 't best vergelijken met een sanatorium, gelegen op een steeds in beweging zijnde bergtop, waar van de deuren gesloten zijn, waar elke avond wordt gedanst, avondtoilet verplicht is en de bar tot twaalf uur 's nachts open. Terwijl bij slecht weer alle openingen, waar de lucht toegang door heeft, gesloten moeten zijn, soms verscheidene dagen achtereen. Het maken van scheepsreizen is voor zieken en zeker voor longzieken met een ook maar enigszins actief proces beslist af te raden.’ Hij moet zich aan boord vaak erg beroerd hebben gevoerd.

Een paradoxaal bestaan

Slauerhoff zelf was op verschillende reizen te ziek om mee te varen. Niet alleen had hij last van astma en tuberculose, hij leed ook aan malaria. En toch deed hij iedere keer weer zijn uiterste best om als scheepsarts te gaan werken. Wat waren zijn drijfveren? Behoefte om het dagelijks bestaan te ontvluchten? Gebrek aan geld? Inspiratie opdoen voor nieuwe gedichten en verhalen? Zeemansbloed?

J. Greshoff, die ervan overtuigd was dat Slauerhoff reisde om het dagelijks bestaan te ontvluchten, verwoordde het zo: ‘Slauerhoff paste niet in zijn land, omdat hij door zijn eenvoudige aanwezigheid iedere orde verstoorde en de orde is in Nederland heiliger dan elders. Hij paste niet in zijn vak. Slauerhoff was een medicus en naar men mij herhaaldelijk verzekerde een man met een grondige en uitgebreide kennis, en toch kan men zich hem niet voorstellen als practiserend arts, met het geduld en de zindelijkheid en de huichelarij, welke daarbij onvermijdelijk zijn. Hij paste niet in het huwelijk, hij paste niet in een vriendenkring en hij paste niet in het letterkundig leven. Hij was een zwervende catastrophe, welke overal schade achterliet.’

Ik denk dat Slauerhoff wel degelijk ging varen om geld te verdienen. Van zijn literaire werk kon hij niet leven. Wellicht trok hij ook naar zee om inspiratie op doen

voor nieuwe gedichten en verhalen, hoewel hij zich daartoe ook als passagier had kunnen inschepen. Het is mogelijk en zelfs waarschijnlijk dat Slauerhoff voldoende inzicht heeft gehad in zijn eigen matige functioneren als arts en dat hij wist dat het vak van scheepsarts weinig verantwoordelijkheid en risico's met zich meebracht. De contacten met patiënten waren vluchtig en van korte duur: na enige weken zag je ze nooit meer. Moeilijk kreegje het als arts nauwelijks, omdat potentiële zieken aan boord geweerd werden. En op het schip zelf kon je als arts volstaan met de bekwaamheid die je had. Niemand stelde daar hoge eisen aan.

Ja, 'k moet bekennen, 'k lei meer mijlen af
Dan dat ik medemenschen hielp in 't graf
Wat niet ied're collega kan getuigen.

Was het leven van een scheepsarts romantisch? Nee dat was het niet. Het was over het algemeen een saai en leeg bestaan, snel varend langs eenzelfde route, die op den duur waarschijnlijk niet meer kon verrassen. De scheepsarts hoorde nergens bij, niet bij de bemanning en niet bij de passagiers. En zijn deskundigheid kon hij nauwelijks in praktijk brengen.

Heeft het werken als scheepsarts het zeemansbloed van Slauerhoff bevredigd?

Slauerhoff zelf geeft het volgende antwoord: ‘Wat een paradoxaal bestaan hier aan boord. De le stuurman heeft zeventien jaar op China gevaren en kwam al die tijd eenmaal aan wal. De kapitein voer twaalf jaar op Palestina, kende uitstekend Hebreeuws, maar alleen van horen zeggen! Duizenden mijlen afleggen om niets te zien; door de onbegrensde ruimte koersen, aangewezen op een hut van twee meter in 't vierkant, of een kooi in het bedompte logies. Lichtsteden alleen bij nacht te zien, fraaie kustlijnen op eerbiedige afstand en een land te moeten waarderen naar de gewilligheid van de koelies en de bedrevenheid van de courtisanen. Ayez pitié d'un pauvre marin.

De zee is zo groot,
Maar het schip zoo benauwd en klein
En het leven eentonig en schriel.

Men kan beter in Noordwijk, Deauville
In een strandstoel 't zeeleven genieten
Dan door werkelijk zeeman te zijn.

Literatuur:

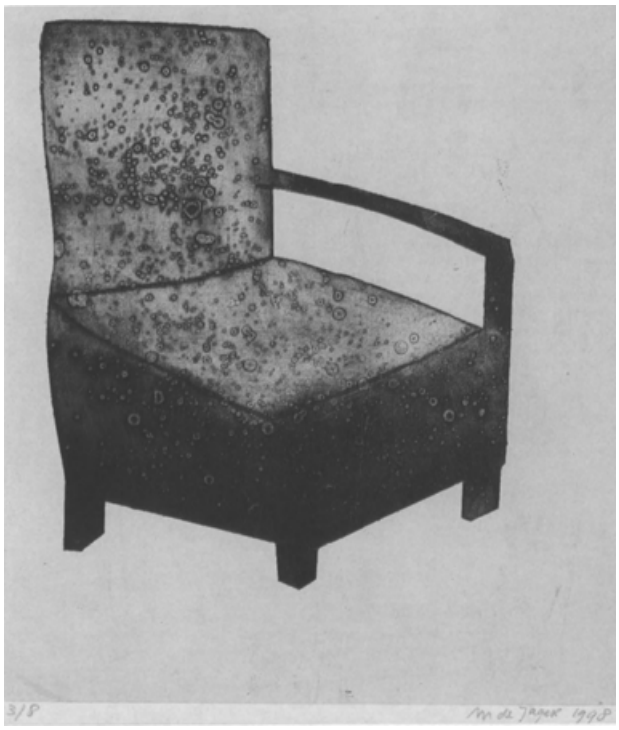
T. Aarents, *Ik was verpleegster aan boord van het s.s. Gelria en het s.s. Orania: 1926-1928*. Samengesteld door M.H. van Deel-van Heerde, 1997.
H. Berinsohn, *Handleiding voor scheepsansen*. Purmerend, 1931.
W. Hazeu, *Slauerhoff. Een biografie*. Amsterdam, 1995.
R.J. van Helsdmgen, *De psychologie van de tuberculosepatient. Mogelijkheden van psychotherapie.* Amsterdam, 1951.
J. Noordegraaf, ‘Slauerhoff in een ander perspectief.’ In: *De Blauwe Wimpel*, 1985.
J. Slauerhoff, *Brieven aan Hans Feriz*. Bezorgd en van aantekeningen voorzien door Herman Vernout. Amsterdam, 1984.
J.H. Vergragt, *Gezondheidsregelingen Internationaal Verkeer*. Zwolle, 1958.

Maria E.M. van Hes is verpleegkundige en historicus

De reizen van Slauerhoff als scheepsarts

1.	Stoomvaart Maatschappij ‘Nederland’	*Riouw*	30-1-24 - 2-5-24

2.	Java-China-Japan Lijn	*Tji-schepen*	25-9-25 - 20-9-27
3.	Koninklijke Hollandsche Lloyd	*Gelria*	21-3-28 - 5-5-29
		Flandria	1-10-30 - 1-2-31
4.	Holland West-Afrika Lijn	*Amstelkerk*	29-9-32 - 8-11-33
5.	Koninklijke Nederlandsche Stoomboot-Maatschappij	*Venezuela*	17-5-35 - 15-7-35
6.	Vereenigde Nederlandsche Scheepvaart Maatschappij	*Springfontein*	17-7-35 - 3-10-35


3/8

Annelies Passchier & Margot de Jager Interieur
De stoel

Wij hebben alleen oma's. Een kleine en een lange. Wij hebben wel opa's gehad, maar dat was toen we er nog niet waren. In de eetkamer hangen twee grote foto's. De donkere opa noemen wij Zorro. Hij heeft een grote zwarte hoed op en onder zijn neus zit een dikke zwarte snor. Hij draagt een zwart pak en staat kaarsrecht naast een stoel, waarop eigenlijk onze oma moet zitten. Wij denken dat dat mislukt is. Onze lange oma is altijd te laat. Ze zegt vaak als ze voor zijn foto staat: ‘Kijk hoe hij erbij staat, alsof hij wil zeggen: “Zie hier, wat ik bestier”.’ Wij weten wat dat woord betekent, dat hebben we van haar geleerd. Lange Oma praat vaak met gekke oude woorden, ze flappen soms zomaar uit haar mond. Ze zegt ook wel eens: ‘Dat zul je nog bezuren.’ Ze kijkt dan echt heel zuur.

Kleine Oma wil nooit naar de foto's kijken. Ze gaat aan tafel altijd met haar rug er naartoe zitten. ‘Ze hangen mij daar goed,’ zegt ze altijd, ‘ik kijk liever naarjullie zoete snoetjes.’ Dan zucht ze diep en knikt. ‘Hij kijkt wel met me mee.’ De lachende opa noemen wij Opa Boon. Zo gauw het aan tafel over hem gaat, komen er tranen in haar ogen. ‘Zat hij maar hier,’ zegt ze dan. ‘Hij hield zo van tuinbonen.’ Wat we ook eten als zij bij ons eet, Opa Boon was er dol op geweest. Op de foto zit hij met een pan op zijn schoot op een kist in een moestuin. Hij heeft een strohoed op en lacht. Hij houdt de pan schuin en laat de dikke bonen zien.

We denken dat opa's altijd iets laten zien. Wij kennen een opa die ons zijn postzegels laat zien. Hij woont een paar straten verder, in de Rembrandtstraat. Als we naar school gaan, lopen we altijd langs zijn raam. Of het nu stormt of regent, of het vriest of bloedjeheet is, hij zit er altijd. Als we langskomen, zwaaien we naar elkaar. Hij heeft een grote witte hand.

In de zomervakantie mochten we voor het eerst zijn postzegels zien. Hij stond voor het open raam en had een trommeltje in zijn hand.

‘Kom eens hier,’ zei hij. Wij liepen over het gras naar hem toe. Hij opende het trommeltje. Er zaten postzegels in die hij dubbel had. We kregen er een met een oude koningin erop. Hij vroeg of we wisten hoe die heette. Dat wisten we niet. Hij zei dat het Wilhelmina was, de moeder van de oude koningin. Hij zei dat we dat wel hoorden te weten.

Elke week, op vrijdag, krijgen we een postzegel. In de herfstvakantie mochten we binnenkomen. Het was veel te winderig en koud om de ramen nog open te hebben.

‘Kom maar binnen,’ zei hij, ‘dat is voor de zegels ook beter.’

We zeiden dat we niet bij vreemde mensen binnen mogen. Hij zei: ‘Ben ik dan een vreemde?’

We keken elkaar aan. We zeiden: ‘We weten wie u bent. U bent de oude meneer die altijd naar ons zwaait en die ons op vrijdag een postzegel geeft. Maar we weten niet hoe u heet.’

Hij zei: ‘Loop maar achterom, dan doe ik de deur los. Nummer 12. De Roos.’

In zijn kamer ruikt het naar sigaren. Als hij beweegt, ruikt het ook een beetje naar zoete appeltjes. Wij bleven in het midden van de kamer staan. In de andere hoek van de kamer, bij het raam, staat nog een stoel. Er staat een houten voetenbankje voor waarover een wit kanten kleedje ligt.

Hij zei: ‘Dat is de stoel van mijn vrouw. Ze is er niet meer.’

‘Onze opa's zijn er ook niet meer,’ zeiden wij. ‘Maar we hebben wel een foto.’

Hij wees naar een foto aan de muur, boven de tafel. Hij zei: ‘Dat is Angèle.’

Het is de foto van de vrouw met de lange donkere krullen. Ze zit schuin in een tuinstoel en draagt een zomerjurk. We zien haar borsten een beetje. Ze lacht. We zien haar tanden.

Hij ging in zijn stoel zitten en legde een dik postzegelalbum op de leuning. Hij bladerde er doorheen. Hij zei:' Die komt uit Engeland en die uit Amerika. En die komt uit Suriname. Mijn oom zat daar in de missie. Elk jaar kwam er met m'n verjaardag een kaart.'

Wij vroegen wat de missie was.

Hij zei: 'Zieltjes winnen. Mijn oom ging in de rimboe zieltjes winnen voor de roomse kerk. Hij wilde een zendeling zijn, maar hij had er niet het juiste karakter voor. Hij is zichzelf daar voorbij gelopen.' Wij vroegen of hij dood was. Meneer De Roos keek zo ernstig.

'Toen ik tien was, kregen we bericht. Hij wilde niet meer leven. Op zijn veertigste verjaardag hield hij het voor gezien.'

We keken naar de postzegel. 'Nu krijgt u nooit meer een kaart op uw verjaardag,' zeiden wij. Hij zei: 'Niet van hem. Maar gek genoeg kijk ik elk jaar toch of er bij de post niet een bij zit.'

Hij bladerde verder. Met een tangetje haalde hij een grote rode zegel uit het boek tevoorschijn. 'Dit is er een van voor de oorlog, de Tweede Wereldoorlog. Die zat op een brief die ik van mijn vriend Eduard kreeg. Hij ging in Rusland wonen, in Sint Petersburg. In de oorlog is hij verdwenen.'

Hij sloeg het album dicht en legde het op de vensterbank. Hij zei dat we naar huis moesten gaan, dat het anders veel te laat werd. We mochten ieder een suikerklont pakken uit de grote pot die op tafel stond. We gaven hem een hand. Hij zei: 'Dat was gezellig. Dat doen we nog een keer.'

Dat deden we. Elke vrijdagmiddag gaan we uit school eerst bij hem binnen. Een paar weken geleden zei onze vader dat het weer eens tijd werd dat er een mooie foto van ons gemaakt werd. 'Ga maar eens samen in de grote stoel zitten, dan krijg ik jullie in één keer er goed op.'

'Wij willen niet op de stoel op de foto.'

Onze vader werd een beetje boos. 'Wat is dat nou? Maken we een foto of niet?'

We wilden wel, maar niet op de stoel.

Onze vader werd nog bozer. 'Is er iets mis met die stoel? Vooruit, ga zitten.'

'We gaan wel bij de boom in de tuin staan.'

'Buiten? Maar het stormt!'

'Dan gaan we achter de schuur. Daar staan we uit de wind.'

Onze vader trok mopperend zijn jas aan. Dit had hij nog nooit meegemaakt. Wat dachten we wel. Snotneuzen die niet even op een stoel wilden zitten voor een plaatje. Maar wij dachten aan Zorro, aan opa Boon, aan Angèle.

De vrijdag erop waren we weer bij meneer De Roos. We vroegen waarom Angèle's stoel nog voor het raam stond. Ze was er toch niet meer? Dus kon ze ook niet meer daar zitten. Meneer De Roos trok een raar gezicht en schudde met zijn schouders. 'Het hoort bij het boeltje,' zei hij. 'Om dat nou weg te halen.'

We vroegen ons af of Angèle er misschien nog een beetje was. Net als onze opa's. Die waren er ook wel en niet. 'Aanraken kan niet,' zeiden wij, 'en ze zeggen niks terug, maar onze oma's vinden dat niet erg. Ze praten er gewoon tegen alsof ze in de kamer zijn, en Opa Boon kijkt zelfs met Kleine Oma mee als we zitten te eten. Hij lustte heel graag tuinbonen. Wij niet.'

‘Tot in de dood,’ zei meneer De Roos opeens heel hard. We schrokken ervan. Hij lachte even. ‘Toen wij vroeger trouwden, deden we de belofte elkaar trouw te zijn tot in de dood. Je laat de ander niet gaan, hè; je houdt contact. Dat is het. Tenminste, zo zou je het kúnnen uitleggen.’

‘Maar iemand die doodgaat is toch opeens weg. Die is niet trouw meer.’

‘Dat weet je niet. Een dode kan wel willen, maar niet kunnen.’

We besloten nog niet dood te willen, dan konden we nog veel tegen elkaar zeggen. En trouw zijn.

‘Trouw betekent voor iedereen wat anders,’ zei meneer De Roos. ‘Wat betekent het voor jullie?’

‘Dat we elke week hier komen,’ zeiden wij, en dat we altijd eerst naar huis gaan na schooltijd.’

Hij zei: ‘Behalve dan op vrijdag, want dan gaan jullie eerst bij mij.’

We lachten: ‘Dat is toch elke week.’

We kregen een suikerklontje.

Hij zei: 'Angèle had een hekel aan trouwe mensen. Ze wilde altijd iets anders. Ze snakte naar opwinding. ‘Laat die hondse trouw toch varen, Otto!’, riep ze vaak. ‘Ontwaak. Ik kwijn hier nog weg!’

Ik heb nooit begrepen wat haar precies dwars zat. Maar ik kon haar wel goed tergen. ‘Angèle,’ zei ik dan, ‘liefje, je weet dat ik er nooit op uit ben om iemand te veroveren - dat was precies wat haar zo woedend maakte - net zo min als het bij mijn karakter past om me te laten veroveren. Het interesseert me geen zier. In mijn ogen horen mensen op een andere manier met elkaar om te gaan. Sterven voor een vrouw is wel het laatste waarover ik fantaseer.’

Daarop vertrok ze meestal met slaande trom. Daar lag ik niet wakker van. Ik wist dat ze terug zou komen. Zo was het al geweest vanaf de eerste minuut dat we elkaar kenden: zij sloeg de trom en ik hees het vaandel.’

‘Dus u had wel eens ruzie,’ besloten wij voorzichtig.

‘Nou en of,’ zei meneer De Roos, ‘dan was het huis te klein.’

‘Nu nog, als u met haar praat?’

‘Nee, alleen als ik over haar vertel kom ik weer op dreef. Maar op alle andere momenten is Angèle een immens groot en liefdevol oor geworden, drijvend in een zee van tijd. Ik tetter in haar oor, ik fluister, ik blaas, ik fluit, en in sommige dromen zie ik me rennen over de randen van haar oorschelp, cirkelen rond dat zwarte gat waar al mijn geluid in verdwijnt. Het is de kunst om niet te vallen, om op de been te blijven.’

Wij vroegen of hij wel eens gevallen was.

Hij zei: ‘Nee, als dat dreigt te gebeuren wordt ik weer wakker.’

‘In de Rembrandtstraat!’

Hij lachte. ‘De Roos. Rembrandtstraat 12!’

Twee weken geleden, op een vrijdag, zat meneer De Roos niet op zijn stoel voor het raam. Verbaasd bleven we staan. We liepen over het gras naar zijn raam. In de kamer zag alles eruit als anders.

Hij is naar de wc, zeiden we. Hij poetst zijn tanden. Hij maakt zijn bed op. Hij zit op de rand van zijn bed en schuift nieuwe zegels in zijn album. Hij knipt zijn nagels in de badkamer. Hij doet een middagdutje. Hij is een dagje uit. Hij is naar een begrafenis.

We wisten het niet. Wat we wel wisten was dat hij geen van deze dingen ooit eerder overdag had gedaan. Wij hadden er nooit iets van gezien.

We belden aan bij Wiersma op nummer 10. Na een tijdje deed een oud vrouwtje de deur open. Ze had een stok in haar hand, waarop bovenaan een zilverkleurig plaatje zat dat ze tegen haar oor hield.

‘Wabblief?’ riep ze. ‘Geen heitjes, vandaag!’

We vroegen of ze wist waar meneer De Roos was. Ze keek ons vorsend aan. ‘Uw buurman,’ drongen we aan. We wezen naar zijn deur. Ze keek naar onze vingers en schudde haar hoofd. ‘Geen rozen, vandaag!’

De volgende dagen bleef alles hetzelfde. Van meneer De Roos was geen spoor te bekennen. Elke dag keken we naar binnen, we drukten ons voorhoofd tegen de ruit. Alles zag er nog precies hetzelfde uit. We zagen de foto van Angèle boven de tafel hangen. Nu pas viel ons op dat er in de kamer geen foto van meneer De Roos hing. Gelukkig niet. Wel stonden de twee leunstoelen in de hoeken van de kamer met de voorkanten naar elkaar gericht, alsof ze klaar stonden om met elkaar aan de praat te gaan.

De week erop waren alle spullen van meneer De Roos weggehaald. Alleen de vloerbedekking en de vitrage waren er nog. In de hoek van de vensterbank lagen twee suikerklontjes. De twee leunstoelen stonden op straat. Die van meneer De Roos sleepten we mee naar huis.

De volgende dag liepen er vreemde mensen door het huis. Ze waren aan het schoonmaken. De ramen stonden open. We liepen naar zijn raam. ‘Zo kindertjes,’ zei een mevrouw met een zwabber, ‘komenjullen even helpen?’ We schudden van nee. ‘Die zijn voor ons,’ zeiden we. ‘Van meneer De Roos.’ We wezen naar de twee klontjes op de vensterbank. De vrouw zei niets. Ze pakte de klonten en legde die in onze uitgestoken handen. We trilden een beetje. Net als meneer De Roos. De suiker schitterde in het zonlicht. We vroegen of de vrouw zijn spulletjes had weggehaald. Ze schudde haar hoofd en zei dat zijn familie dat had gedaan. We knikten en zeiden gedag. We liepen verder naar huis. We zogen op de suiker. Nu kunnen we niet meer zwaaien, zeiden we. We keken om. Een grote witte hand wuifde achter de ramen. We zwaaiden, we bleven zwaaien, we lieten hem niet gaan.

Onder de noemer ‘Interieur’ werken beeldend kunstenaar Margot de Jager en schrijver Annelies Passchier momenteel samen aan een reeks combinaties van aluminiumdrukken en tekst. In dit nummer verschijnt de eerste episode: ‘De stoel’.
Al eerder werkten De Jager en Passchier samen. In 1985 verscheen onder andere Verdwaalde lichamen, een doos met tien etsen en zes gedichten (Uitgave Gerrit Rietveld Academie). In 1997 verscheen in Lust & Gratie (no. 54) een portfolio met acht aluminiumdrukken en tekst onder de titel ‘De wijde wereld’.
Margot de Jager (1956) voltooide in 1985 haar opleiding aan de Gerrit Rietveld Academie te Amsterdam. Sindsdien exposeert ze regelmatig in Amsterdam en daarbuiten. In het voorjaar van 1998 was er een solo-tentoonstelling bij Galerie Oele te Amsterdam.
Annelies Passchier (1955) publiceerde de verhalenbundel Mors *(1990, Uitgeverij Perdu) en de roman* Een vorstelijk hotel *(1993, Uitgeverij Arena).*

De boekhouding
J. Heymans

Stel je voor dat Jan Cremer en Gerard van het Reve elkaar ooit in Enschede tegen het lijf waren gelopen, bijvoorbeeld in de nabijheid van het stijlvolle Hotel De Graaff of voor Zaal Concordia aan de Oude Markt. Een ontmoeting tussen de vaders, en niet tussen hun bekende zonen. Had Van het Reve dan iets gezegd in de geest van: ‘Jan Cremer, neem ik aan?’ Of waren de rollen bij die gelegenheid juist precies omgekeerd? Cremer stond namelijk bekend als iemand die niet op zijn mond was gevallen. Mogelijk hadden ze elkaar uitgenodigd om iets te drinken in de taveerne van Concordia. Bij het eventuele gesprek dat zich vervolgens tussen beiden zou ontspinnen, was het stellig over het socialisme en verre reizen gegaan. Over Ferdinand Domela Nieuwenhuis om maar eens iemand te noemen, maar misschien ook wel over hun beider vaders. Wie zal het zeggen. Vader Hendrik van het Reve, bijgenaamd Appel Mans, was een opstandige textielarbeider, een socialist in hart en nieren die werd ‘uitgesloten’ bij de grote Enschedese textielstaking van 1902. Vervolgens zou Van het Reve Cremer vertellen hoe hij als kind in het speelkwartier de optocht van de uitgestotenen de school voorbij had zien trekken: ‘Het was een merkwaardige stoet van mannen en vrouwen, de meesten met blank geschuurde klompen aan. Een eindeloze optocht, die in begrafenistempo voorbijtrok, niet krijgshaftig, maar die een ontzaglijke indruk maakte omdat hij vrijwel de hele textielarbeidersbevolking van onze stad in zich had opgenomen’. Na een korte stilte zou Van het Reve Cremer vragen of hij misschien een zoon van Jacob Jan Cremer was. Deze populaire schrijver-schilder die halverwege de negentiende eeuw als eerste geld vroeg voor zijn voorlezingen, had weliswaar een af keer van het opkomende communisme, maar toonde zich bijvoorbeeld in de rede Fabriekskinderen (1863) toch een sociaal bewogen schrijver. Op de vraag van Van het Reve had Cremer waarschijnlijk geantwoord dat hij helaas door een iets minder tot de verbeelding sprekende vader was verwekt: weliswaar ook een Jan Cremer, maar slechts een koperslager uit Groenlo. Mogelijk dat Cremer en Van het Reve ook spraken over het anarchistische periodiek Recht door Zee. Beiden schreven kleine stukjes in dit ‘Orgaan gewijd aan de belangen van de verdrukten en misdeelden’. Mogelijk repten ze ook nog even van de spraakmakende debatten tussen Herman Gorter en Domela Nieuwenhuis. Na hun genoeglijke samenzijn verlieten beide jonge schrijvers - misschien wel met tegenzin - het verenigingsgebouw van de arbeiders dat kapelaan Alphons Ariëns aan het begin van deze eeuw had opgericht. Dat de senioren Jan Cremer en Gerard van het Reve toen ze nogjong waren elkaar in Zaal Concordia hadden ontmoet. Stel je toch eens voor!

Over het leven van de op 30 november 1877 in Enschede geboren Jan Cremer sr - zeker de eerste helft daarvan - is heel wat minder bekend dan over dat van Van het Reve sr. De vader van Cremer jr heeft in zijn leven weliswaar betrekkelijk veel geschreven, vooral reisschetsen, maar helaas geen herinneringen, zoals *Mijn* rode jaren (1967), herinneringen van een ex-bolsjewiek van Gerard J.M van het Reve. Volgens aflevering 33 van de door een zekere J.v.L. geschreven ‘Typen en schetsen uit de opkomst van de Socialistische Beweging in Twente’, verschenen in Recht door Zee, was Cremer sr aanvankelijk bankwerker en elektricien in Enschede. Gebrek aan werk deed hem naar Duitsland uitwijken. Hij keerde pas terug toen hij in dienst moest. ‘Na 't matrozenpakje tegen z'n gewone plunje te hebben verwisseld, bleef ie weer een tijdlang in E.,

zonder daar echter geschikte arbeid te kunnen vinden’.

In de winter van 1898 vond hij werk als smid in Amsterdam, alwaar hij ook zijn eerste vrouw leerde kennen: Margaretha Elisabeth Smit. Ze trouwden op 3 januari 1901 in Enschede. Daarna ginghij als monteur voor de aanleg van elektrische installaties in Driebergen aan de slag. ‘Door z'n sterke oppositie, maar vooral doordat ie te veel naar buiten als socialist optrad, geraakte hij in conflict met den administrateur J.v. Kampen, 'n schoft van 't eerste soort en deze verhouding werd op den duur zoo slecht, dat C. aan de Centrale z'n ontslag nam’. Naar aanleiding daarvan schreef hij een brochure onder de titel *Eert stem om recht*, waarin hij een met feiten gestaafd beeld gaf ‘van den slaafschen geest en onheuse toestanden, welke in die fabriek, ook met betrekking tot het andere personeel, bestonden’. Alhoewel deze brochure vanuit een duidelijk anarchistisch-socialistisch ideaal was ontstaan, verraadt het slot de romantische inborst van de schrijver en nog ‘een onwrikbaar geloof aan de toekomst’:

> Buiten hoor ik weer de vogels fluiten, het geklinkklank van 't zilveren klokgeschal spreken van liefde en reinheid.
> Dit alles zijn de boden van poëzie, de lente in 't leven, zóó is 't gebleven in me, sluimerend idealisme, dat weldra zal ontwaken in reine atmosfeer.
> Weg uit 't milieu van bekrompenheid, laster, leugen en hielenlikkerij, gaan we weer met meerdere hoop het leven tegemoet.
> Zoo zal het gaan, het eeuwige zoeken naar geluk, naar bevrediging onzer stoffelijke en geestelijke behoeften. Breed in opvatting, verdraagzaam tegen anderen, lacht de wereld ons tegen.
> Alle vertrouwen in de menschen heb ik nog niet verloren, wetende dat naast vele giftige, reine bloemen hunne moederlijke slippen buigen voor 't ontvangen van vruchtdragend stuifmeel, dat de wereld zal bevruchten met nieuwe zaden voor 't komende leven.
> Op vrijen grond met vrije menschen te leven, dat is het beeld, dat ons kracht geeft voort te gaan op den eenmaal ingeslagen weg van waarheid en recht.

Het romantische karakter van Cremer sr was ook al tot uitdrukking gekomen in de voetreis naar Rome die hij in 1905 met een kameraad had ondernomen. In het voorwoord van de door hem onder de titel *Op de fiets de* wereld in (1978) gebundelde reisbrieven van zijn vader beweert Jan Cremer jr met grote stelligheid dat die bewuste reisgezel Domela Nieuwenhuis was. Vreemd blijft het dan toch dat J.v.L. de naam van die bekende socialistisch-anarchistische voorman niet in de Cremer-aflevering van zijn ‘Typen en schetsen’ heeft genoemd. Enfin, de voetreis naar Rome van Cremer sr en zijn compaan verliep heel wat minder poëtisch en voorspoedig dan die van Bertus Aafjes. ‘Na onderweg veel ongemak en ellende ondervonden te hebben, kwamen zij tot Genua - toen waren de centen op’. De Hollandse consul kwam hun te hulp ‘en zond de beide zwervelingen over Milaan en Florence naar 't kikkerland terug’. Door deze ervaring liet Cremer sr zich niet ontmoedigen, maar een tweede voetreis naar Italië via Duitsland en Zwitserland liep niet veel gelukkiger af. Cremer sr publiceerde zijn reisindrukken onder de titel ‘Zwerven’ in het Volksdagblad en later in Onze Courant, een weekblad voor Driebergen en omgeving. Daarin gaf hij blijk van een meer dan gemiddelde belangstelling voor vlinders, bloemen en planten, voor natuurschoon in het algemeen.

Nadat hij in het begin van het tweede decennium van deze eeuw in Enschede was teruggekeerd, kreeg Cremer een baan als elektromonteur bij de Heemaf in

Hengelo. In die hoedanigheid begeleidde hij transporten naar het Midden-Oosten waar in de Arabische woestijn kabels moesten worden gelegd. Ook installeerde hij lichtleidingen en sterkstroomvoorzieningen op veel boerderijen in Twente en net over de grens, in het Grafschaft Bentheim. Cremer sr schreef tijdens de Eerste Wereldoorlog onder de titel ‘De grens’ ook het openingsartikel voor het periodiek Morgenrood van Domela Nieuwenhuis. Ook daarin zoeken de anarchist en de romanticus in hem naar een wankel evenwicht als hij, wandelend in de natuur, plotseling beseft dat een grensriviertje als de Dinkel in oorlogstijd iets heel anders is dan die overgang in vredestijd. Hij zegt nog net niet hardop dat ook in oorlogstijd zo'n brug eigenlijk een onbewaakte over weg zou moeten zijn, maar het scheelt weinig. In het begin van zijn verhaal over ‘De grens’ is hij evenwel nog de onbekommerde wandelaar en natuurgenieter.

> Een dag als gisteren, lokte me naar buiten. Den mooien straatweg volgende van Enschedé naar Glanerbrücke, is het een uur stevig loopen, tot aan de Duitsche grens.
> 'n Vroeg gekomen voorjaarsdag; 't was alsof de lente reeds speelde in de hooge eikenkruinen. De eksters waren al aan den nestbouw en hoog in de boomtoppen hoorde ik hun paringsroep; andere vogels zongen reeds blijde zangen, dat de winter voorbij zou zijn en de aarde opnieuw bevrijd was uit de boeien van sneeuw en ijs. Zou dan de mensch niet mede juichen en in opgewekte stemming gaarne zich eenige uren trainen in de kracht en leven biedende zonnewarmte kracht? [...]
> Doch met dezen oorlog schijnt alles in de war en krankzinnigheid heeft 't menschdom aangegrepen. Het koren, dat eens rijpte op weelderige akkers, bijeen gegaard door nijvere handen, ligt nu op den bodem der zee, in diepe afgronden verzwolgen. En de mensch, slaakt z'n klachten over dit onrechtmatig gebeuren...

De impressie over ‘De grens’ is een basistekst in het nimmer gebundelde of gebloemleesde oeuvre van Cremer sr,- de natuur, het socialistisch-anarchisme en de rusteloze drang om grenzen te overschrijden. Voor de Eerste Wereldoorlog had hij nog een tijdje in Parijs vertoefd, maar na de oorlog dreef hij - als hij tenminste in Enschede was - een handel in elektrische apparaten. Als hij niet on *the road* was, schreef hij onder meer stukjes ‘Uit en over de natuur’ voor het Twentsch Dagblad Tubantia, maar na verloop van tijd begon hij toch weer naar onbekende verten te verlangen. Dan hing hij het bord ‘Voor onbepaalde tijd gesloten’ op de werkplaats op en vertrok. In 1929 maakte hij bij voorbeeld een voetreis naar Locarno via Lausanne en twee jaar later een voettocht dwars door de Pyreneeën, van Tarbés naar Zaragossa. Evenals Van het Reve sr verbleef hij tijdens de Spaanse Burgeroorlog enige tijd op het Iberisch schiereiland. Daar was hij als oorlogscorrespondent actief ondanks het stempel in zijn paspoort ‘Niet geldig voor Spanje’. Niet lang daarna ondernam hij zijn beroemdste reis: op de fiets naar Palestina. Vertrokken in mei 1937 keerde hij in januari 1938 terug. Omdat hij de Palestijnse grens zonder toestemming had overschreven, moest hij het land binnen vierentwintig uur onder een militaire geleide verlaten. Jeruzalem had hij weliswaar niet bereikt, maar hij deed wel de ruïnes van Palmyra aan, de mythische hoofdstad van het Syrische keizerrijk in de eerste eeuwen na Christus. Onderweg in Hongarije ontmoette hij een meisje dat zeven jaar in Holland was geweest en nu graag terug wilde naar de Lage Landen. ‘Zij verzocht mij op de weg naar Boedapest (het gebeurde op de heenreis) in Nagyteétény bij haar ouders te over nachten en eerst de volgende dag te vertrekken. Ik voldeed aan haar verlangen en werd gastvrij ontvangen en onthaald. Ik ontmoette er onder meer ook haar broer, die eveneens in Holland was geweest en wel bij de familie Warmelink te Denekamp. Het verhaal van zijn herinneringen aan zijnjeugd in ons land, na een ongelukkige oorlogsjaren, was een getuigenis van liefde en dankbaarheid jegens het kleine land aan zee’. In Boedapest ontmoette hij Csordás Szomorkay Rósza wier vader rentmeester was op een boerenbedrijf aan het Balatonmeer. Zij genoot een opleiding aan het conservatorium in Boedapest. Cremer sr die zich na de scheiding van zijn eerste vrouw in 1920 en zich sindsdien aan ‘Wein, Weiber und Gesang’ had overgegeven, trouwde met haar op 26 mei 1939 in Enschede. Van zijn onderneming op de fiets deed Cremer sr verslag in zestig reisbrieven die hij - grotendeels na zijn terugkomst in Enschede - in de Nieuwe Hengelosche Courant en Het Kantoor Goor publiceerde.

Cremer jr zorgde voor de bundeling van deze geestdriftige reisbrieven onder de titel *Op de fiets de wereld in*.

Toentertijd had Cremer sr de verwezenlijking van de socialistisch-anarchistische idealen voor zichzelf al lang en breed gerelativeerd, maar de herdruk van *Op de fiets de wereld in* (1995) bevat als bijlage nog een fraai staaltje van zijn vroegere strijdbaarheid: een facsimile van een pamflet onder de titel ‘Het Perpétuum-Mobile’. In dit schotschrift vertelt hij over de rechtzaak die hij in 1924 heeft aangespannen tegen de Enschedese deurwaarder Schnitger. Ten behoeve van een Perpétuum-Mobile die alle fabrieksschoorstenen in Enschede zou doen afbreken en alle stoommachines zou stopzetten, wilde een zekere Hein Bannink een dynamo van Cremer sr lenen, maar deze verdomde het om de machine te verhuren, laat staan uit te lenen: hij wilde het ding hoogstens verkopen. Maar toen het experiment van Bannink na enkele weken bleek te zijn mislukt, wilde de geldschieter op de achtergrond,

de deurwaarder Schnitger, de apparatuur alsnog retour neren, hetgeen Cremer sr niet accepteerde. Het kwam tot een rechtzaak die de *globetrott er* verloor. Ten einde zijn gram te halen schreef hij het pamf let Het *Perpétuum-Mobile* met als ondertitel ‘De gouden droom van Eduard Johannes Schnitger’, als gevolg waarvan de deurwaarder openlijk op straat werd uitgelachen en uiteindelijk de stad moest verlaten.

Medio 1938 had Cremer sr zijn oog laten vallen op het pand aan de Emmastraat 10. In paragraaf 26 van *de* trilogie De Hunnen (1983), het *magnus opus* van Jan Cremer jr, staat dit huis dat nog net zichtbaar is op de beroemde schoolplaat van ‘De fabrieksstad Enschede’, uitvoering beschreven.

> Het huis van Cremer stond aan de Emmastraat voorheen de Paardesteeg. Aan de rand van de Stadsweiden, waar in vroeger dagen de koeien graasden onder het toeziend oog van de koehoeders, die 's nachts de dieren naar de stallen dreven. Later omgedoopt tot Vildersveld toen het de centrale slachtplaats van de paarden was geworden. De met paardebloed doordrenkte gronden waar slachters, paardenslagers, vetkopers en leerlooiers hun werk deden op het paardenkerkhof. In de binnenstad van Enschede, nog net in het oude stadsgedeelte dat door de bevolking met de Stad werd aangeduid. Vlak bij het politiebureau en een korte wandeling van het station. Het lag in een rij winkelhuizen, in het voorname gedeelte van de straat, en Cremer had twee panden verbouwd tot één huis. Met etelages aan de straatkant. In de ene winkel lagen slordig de electromotoren en electrische apparaten uitgestald waarmee Cremer handel dreef, en in de andere etalage waren antieke koperen ketels en petroleumlampen, Turkse waterpijpen en kameelzadels tentoongesteld. Curiosa waarin hij handelde, meegenomen uit verre landen. ‘Exposition de bellas Artes Espanola’ stond in sierlijke krulleters op de ruit geschilderd. [...]

Ditzelfde hoofdstuk is het tweede in *Wolf* (1993), ‘het autobiografische verhaal uit *De Hunnen*’, dat Martin Bril en Hans Sleutelaar hebben geredigeerd. In beide boeken wordt ook de dood van Cremer sr 12 november 1942 beschreven, het gevolg van een vechtpartij met WA-mannen, boeren en veenarbeiders, en verwaarloosde tropische ziekten: ‘Half november was het en volop herfst. Rode en gele bladeren snelden door de lucht. De machtige eik in de tuin was zijn laatste bladeren kwijt. Als een ongenaakbare reus stond hij overeind in een tapijt van afgescheurd loof en trotseerde de felle windstoten. De wind die door zijn kale takken gierde, de kraaien verjoeg en de verdorde bladeren, bruin opgekruld en vergeeld, tegen de voet van zijn fiere stam ophoopte. Toen met de nieuwe werkdag de fabrieksf luiten hun ochtendconcert aanvingen, sloot Cremer de ogen die zoveel gezien hadden’,-op een herfstige dag in het vijftigste geboortejaar van Gerard J.M. van het Reve. Hij werd ter aarde besteld op de Oosterbegraafplaats.

Cremer jr, die zijn vader eigenlijk nooit heeft gekend, heeft blijkens het voorwoord bij *Op de fiets* de *wereld in* tijdens zijn naspeuringen steeds meer overeenkomsten met hem ontdekt: ‘De oude Cremer is herkenbaar in Jan Cremer: pionier, vrouwen, avontuur, reizen, omgangmet geld, zijn onverzettelijkheid enzovoort. Het beeld is dat van een uitvergrote Jan Cremer’.

Poste restante
Ron Elshout

Wonderbaarlijke dichtsels, kromgezongen elegieën

De opmaat voor van de vierkante man van Ilja Leonard Pfeijffer wordt gevormd door dit gedicht, dat bij wijze van voorgerecht in zijn eentje de hele eerste afdeling ‘Afscheidsdiner’ beslaat:

Afscheidsdiner

u kunt afruimen
de witomrande amuse gueule
uit de nouvelle cuisine
van chrysanten die in de vaas op
de tafel bij het raam staan
maar niet in de vaas op de tafel
bij het raam staan
vegetarische stilleventjes geschetst
met de zilverstift

laat met de lardeerpriem doorregen
goed gevulde
wildbraad aanrukken en op
een rondborstig banket
van dansend vlees zappen
naar glimmend wellustig vlees
als een clip in grootbeeld kleur

serveer mij in roomboter gebakken beelden
en verzen met boulemie

In dit programmatische gedicht zet Pfeijffer zich, middels de verwijzing naar het beroemde gedicht uit *Chrysanten, roeiers* van Hans Faverey af tegen diens poëzie, althans tegen het beeld dat van Favereys poëzie - ten onrechte - wel geschetst wordt: uitsluitend talig, hermetisch maakwerk. De niet ongeestige beeldspraak devalueert Favereys poëzie tot een mager smaakmakertje uit de nouvelle cuisine, de kookkunst die minuscule schilderijtjes van voedsel op onafzienbare borden presenteerde, na het eten waarvan men onmiddellijk weer honger kreeg (of: nog had). Elders, in het gedicht ‘Zondag’, wijst hij een ‘ochtendwandel langs beemdgras, bermtoerisme, of om jonge/sla te zien slap nog in vochtige bedjes’ af en daarmee en passant het werk van Herzberg, Bernlef en Kopland. Pfeijffer vindt deze gedichten blijkbaar vleesloze stilleventjes en presenteert zich als het tegendeel van J.C. Bloems ‘De bedelaar’;

Heet mij niet zitten aan uw blanke tafel,
Bij 't ongewende zilver en kristal;
Laat niet verkwijnen 't schoon van vuil en rafel
Naast uwer pronkgewaden purpren val.

Geef mij geen wildbraad, dat in duizelschijnen
Van spiegelende luchters dampend praalt;
Laaf mij niet met uw koelgestoop-te wijnen [...]

Integendeel, van de verstilde eenvoud op de schilderijen van Adriaan Coorte en Willem Claesz. Heda zal Pfeijffer niet veel moeten hebben, hij zal eerder bij de rijk voorziene dissen van de late Abraham van Beyeren en de late Willem Kalf aanschuiven.

Wie zich afzet tegen een traditie plaatst zich bijna steevast in een andere en het is wel duidelijk dat Pfeijffer aansluiting zoekt bij Pindarus, van wie hij een ode vertaalt en Lucebert naar wiens poëzie hij verschillende keren verwijst (‘indachtig de luchtmens’, ‘waar dubbele schoonheid haar gezicht verbrandt’ en ook in de titel van de bundel klinken titels van Lucebert mee). Zijn poëzie wil zo gedurfd en beeldrijk zijn als het werk van deze grote voorgangers. Het is ritmisch zeer gevarieerd, barst soms uit zijn voegen, struikelt over de enjambementen en bespeelt evenals de gedichten van Lucebert de taal leestekenloos in alle toonaarden van liefelijk via plat tot agressief en dat geldt ook voor de thematiek die alle kanten op uitwaaiert, van de liefde, via bier tot aan de dood van Ken

Saro Wiwa. De dichter verlustigt zich daarbij in taalspel als alliteraties en neologismen: ‘waterputmeisjes’, ‘ansichtkaartkleurige’, helmbospaardenhaar-temmende trojanen’. Enfin, zie hier twee fragmenten van een zelfportret:

> ik ben europa's laatste kniezer
> ik ben tegen argelozen met een hoofd
> die simpel koppig waaien die licht
> zinnig als het vanzelf spreekt
> van handjeklap met de waarheid weten
> daarentegen ben ik niet van de lucht
> want zwaarte is mijn kracht
>
> cynisch wordt vitaliteit mijn schimmig rijk uitge-blaft
>
> in drievoud word eenoud de deur gewezen

En uit een ander gedicht:

> zijnde als man zijnde zonder verhalen
> zonder lyrisch bestaan
> die zich op de bombast tromt
> ben ik te bij de tijd om bomvol te zijn
> om te prangen te hol
>
> mysticus van de spreuken en niks dan de spreuken
> sprokkelaar van gewrochtsels ben ik andersoortig denkelijk
> wijzen weten hoe de wind waait op de vijfde dag
> ik weet hoe de wind mij de dag zal wijzen
> aan tafeltjes waar karakter schuimt met klaterend gerst

Toen Gerrit Komrij in NRC Handelsblad van 22 mei 1998 de zeven kanshebbers voor de VSB Poëzieprijs besprak, verzuchtte hij dat hij de genomineerde poëzie geruststellend en nooit verontrustend vond. Hij miste de opstand, de kracht van de straat. Misschien dat de gedichten van Pfeijffer daar wel enigszins aan doen denken. Toch is er een maar. Hoewel aan de poëzie van Lucebert lang en zorgvuldig moet zijn gewerkt om ze te laten klinken zoals ze klinkt, blinkt ze uit door een dansende ongelooflijk ‘natuurlijke’ toon en cadans.

Dát niveau haalt Pfeijffer niet altijd, misschien heeft hij daarvoor te veel weet van zijn voorgangers. Zijn poëzie is niet zelfgenoegzaam, maar wel (mij soms te) zelf bewust. Toen Lucebert in apocrief/de analfabetische naam de opmaat publiceerde voor zijn oeuvre rekende hij in het parodistische ‘sonnet’ hardhandig af met het ‘ik’, want hij was poëtisch op weg naar de ruimte van het volledige leven. Pfeijffer is (nog) niet van de lucht, hij is cynischer en minder vitaal dan Lucebert, minder licht en daardoor bombastischer. In die zin zijn Pfeijffers gedichten scherpe zelfportretten.

Literatuur:

Ilja Leonard Pfeijffer, *van de vierkante man.* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1998.

Boekenmakersprofiel
Joris van Groningen

Also hij een treflijk schilder is

Jacob Campo Weyerman (1677-1747) sleet de laaste negen jaar van zijn roemruchte leven in de Haagse Gevangenpoort - een treurig einde voor een van de grootste satirici die de Republiek in die dagen rijk was. Zijn polemieken, aanklachten en persiflages doen in felheid niet voor die van Komrij onder en als stilist toonde Weyerman zich al even vindingrijk ern spitsvondig. Weyerman was een veelzijdig en kleurrijk talent, niet alleen actief als schrijver maar ook als schilder van stillevens en kunsthandelaar.

Vanaf het begin van de achttiende eeuw publiceerde hij een niet aflatende stroom van tijdschriften als De Rotterdamse Hermes, De Vrolycke Tuchtheer, De Doorzigtige Heremyt en De Naakte Waar-heyt of De Laplandsche Toovertrommel, waarvan een aantal met weer opnieuw zijn uitgegeven. Aanvankelijk boekte Weyerman veel succes met zijn satirische periodieken. Maar met het oplopen van zijn schulden in de jaren dertig neemt zijn productiviteit geleidelijk af. Zijn laatste tijdschriften houden het vaak niet langer dan een paar maanden vol. Vermoedelijk waren het zijn penibele financiële omstandigheden die hem op het idee brachten zijn polemische slachtoffers af te persen. In ruil voor een welwillende donatie of de aankoop van een stilleven konden vooraanstaande figuren zich een publiekelijke afstraffing besparen. Weyermans dreiging met een lastercampagne was bijzonder effectief. Maar op den duur werden zijn journalistieke malversaties hem fataal.

Toch waren het niet uitsluitend zijn chantagepraktijken die hem voor het gerecht deden belanden. De autoriteiten wilden, toen de zaak eenmaal aan het rollen was gebracht, met de veroordeling van Weyerman een voorbeeld stellen tegen het morele verval. Zijn aanvallen tegen een zekere dominee Hoogerwaard hadden een machtsstrijd binnen de top van de V.O.C als achtergrond. Weyerman zou mogelijk de spreekbuis zijn geweest van een groep wraakzuchtige functionarissen die het de reputatie van Hoogerwaard had voorzien en hem via een publicatie in de pers wilden schaden. Hoogerwaard ging niet op het door een louche advocaat overgebrachte dreiging met afpersers. Hij liet dit bezoek bij een notaris vastleggen met de eis tot strafvervolging mocht het geschrift verschijnen. Later ontving hij ook een anoniem brief waarin de dreiging expliciet wordt verwoord: ‘Ik oordeel het gevoeglijkst middel te sijn om dat onweer te remooveren dat die schrijver Campo Weyerman werde voorgekomen, onder het pretext van hem te engageeren tot het schilderen ofte af koopen van een kabinetschilderij, also hij een tref lijk schilder is.’

Toen ook de advocaat Blocqueau zich bij het gerecht ging beklagen, werd de belangstelling van justitie voor onoirbare praktijken gewekt - zeker omdat de dreigbrief die Blocqueau kon overleggen dezelfde formuleringen bevatte die Weyerman gebruikte in De Naakte Waarheyt waarin hij zijn aanval tegen de advocaat inzette. Weyerman werd in hechtenis genomen, hoewel hij in Vianen woonde, een vrijplaats die niet onder de Hollandse jurisdictie viel. Maar misschien zal de magistratuur er niet aan hebben getild de burger rechten van Weyerman te schenden door hem uit te leveren - ook in Vianen wisten de autoriteiten zich door Weyerman in druk belasterd.

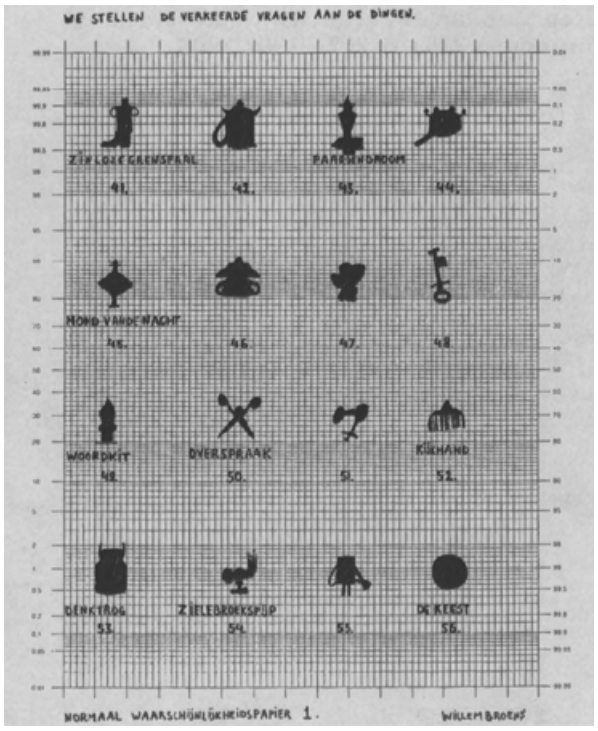
Toen hij naar Den Haag was overgebracht, kwam het in werking gestelde juridische apparaat pas goed op gang, zoals uit de stukken blijkt die Karel Bostoen en André

Hanou bijeen hebben gebracht in *Geconfineert voor altoos*. Dit boek biedt fascinerende lectuur. De verzameling omvat een breed scala aan documenten

die op het proces betrekking hebben. Naast de verslagen van verhoren, verzoekschriften en resoluties zijn brieven, gedichten, kwitanties en advertenties in het boek opgenomen, alsmede een door Weyerman tijdens zijn detentie geschreven levensbeschrijving. Hoewel het boek vooral beoogt onderzoek op het gebied van letterkunde, geschiedenis en rechtshistorie te willen stimuleren, vormende bijeengebrachte stukken op zichzelf een lezenswaardig geheel. Juist de diversiteit van de verzamelde documenten zorgt voor een afwisselend en indringend tijdsbeeld.

Karel Bostoen en André Hanau [redactie], *Geconfineert voor altoos*. *Het proces Jacob Campo* Weyerman (1739), uitgeverij Astraea [Duivelshoekreeks 7].

[Willem Broens Boorgaten]



Register van de zeventwintigste jaargang nummers 248 t/m 257 - 1997-1998

Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Wij zijn er van uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over watin BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay. Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

BEURSKENS, Huub
CAVE LEONEM 249/21
zie BLOEM, Rein
zie ELSHOUT, Ron

BLOEM, Rein
Beurskens, Huub (*als filmer*) 249/19

ELSHOUT, Ron
Beurskens, Huub
'Leila' 249/41

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Rein Bloem over Huub Beurskens heeft geschreven - en wel in het bijzonder over Beurskens als filmer - en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 249 op pagina 19; vervolgens dat Huub Beurskens een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd, in dit geval is het een scenariotekst die je in nummer 249 op pagina 21 aantreft. Bij Huub Beurskens vind je verschillende verwijzingen. Als je op zoek bent naar het artikel over Beurskens als filmer moet je dus die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzingen opvolgen om dat artikel te kunnen vinden (in dit geval dus bij Bloem, Rein), zoals je eerst bij Ron Elshout moet kijken om te vinden waar en wat deze over Huub Beurskens heeft geschreven. De verwijzingen geven aan dat je in BZZLLETIN 249 op pagina 41 een artikel van zijn hand over deroman Leila zult aantreffen. Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

A

ACKROYD, Peter
zie BOEF, August Hans den

AERTSEN, Henk
Jacobson, Dan 251-252/103

ALTENA, Peter
Wolff, Betje en Deken, Aagje
'Historie van mejuffrouw Sara Burgerhart' 256-257/83
zie BEIJER, Céline
AMIS, Martin
zie GRONINGEN, Joris van
ANTILLIAANSE LITERATUUR zie BZZLLETIN 255

ASHETU, Bernardo
GEDICHTEN 255/48
zie KEMPEN, Michiel van

B

BANVILLE, John
zie KRAAMER, Josje
BENTZ VAN DEN BERG, Roel
zie DEKKERS, Hans

BEIJER, Céline
Peper, Rascha
'Rico's vleugels' (*i.s.m. Peter Altena*) *251-252/28*

BEURSKENS, Huub
CAVE LEONEM 249/21
ONTLASTINGEN (*tekeningen*) *249/34*
zie BLOEM, Rein
zie ELSHOUT, Ron
zie HEYMANS, J.
zie KEMPEN, Yves van
zie KRIJL, Colette
zie KUSTERS, Wiel
zie MATTHIJSSE, André
zie VROMAN, Leo

BLOEM, Rein
HIJ DIE IN ROOK GAAT (*western*) *254/24*
Beurskens, Huub (*als filmer*) *249/19*
zie ELSHOUT, Ron

BOEF, August Hans den
Ackroyd, Peter (*en Londen*) *251-252/96*
Over Engelstalige Faust-traditie 256-257/37
Roemers, Astrid 255/32

Winter, Leon de 253/19

BOELGAKOV, Michail
zie NIJS, Pieter de

BOOMKENS, René
zie DEKKERS, Hans

BRAKMAN, Willem
zie GRONINGEN, Joris van

BREUKERS, Chrétien
Eastwood, Clint 254/34

BROEK, Aart G.
Surinaamse en *Antilliaanse literatuur 255/3*

BROENS, W.
BOORGATEN 248/72
BOORGATEN 249/80
BOORGATEN 251-252/120
BOORGATEN 253/79
BOORGATEN 254/80
BOORGATEN 255/81
DUIVEL OP PROEF 256-257/73
Oosterhoff, Tonnus
'Herteding' *250/9*
Schröder, Allard
'De slaapster' *250/los katern*

BRUSSELMANS, Herman
zie GRONINGEN, Joris van

C

CAILLOIS, Roger
zie KEMPEN, Yves van

CITROEN, Winston Delano
LEVIATHAN (*strip*) *250/los katern*

CLAESSENS, Pteter J.
Faustische bij Goethe, Nietzsche e.a. 256-257/3

CLAUS, Hugo
zie ELSHOUT, Ron

CORTÁZAR, Julio
zie KRIJL, Colette

CROISET, Jules
PRAAG, MAART 1993 (*over Leon de Winter*) *253/51*

D

DEKEN, Aagje
zie ALTENA, Peter

DEKKERS, Hans
HET VUUR VAN EDEN 256-257/55
Lowry, Malcolm 256-257/51
Marcus, Greil; Bentz van den Berg, Roel; Veen, Gert van; Goossens, Jerry; Boomkens, René; Zwagerman, Joost (*over popmuziek en literatuur*) *248/58 Winter, Leon de*
'De hemel van Hollywood' (*over ironie in literatuur en film*) *253/52*

DIBBETS, Hiske
Over de western 254/48

DORN, Edward
zie KOSTERS, Onno
DRIEL, Guido van
DE *BOVENMAN* (*strip*) *250/los katern*

DUITSTALIGE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 256-257
zie ERNST, Gustav
zie GOETHE, Johann Wolfgang
zie MANN, Klaus
zie MANN, Thomas
zie SAFRANSKI, Rüdiger

DUYNS, Cherry
DE BOVENMAN (*strip*) *250/los* katern
zie HEYMANS, J.

E

EASTWOOD, Clint
zie BREUKERS, Chrétien

ELSHOUT, Ron
Beurskens, *Huub*
'Leila' *249/41*
Claus, Hugo en Lanoye, Tom 256-257/94 Godijn, Wouter
'Witte tongen' *256-257/110*
Hüsgen, Lucas versus Beurskens, Huub *249/65*
Kellendonk, Frans

‘Buitenlandse dienst’ *250/los katern*
Kom, Antoine (*over zijn poëzie*) *255/66*
Leeuwen, Boelie van 255/18
Michel, K.
‘Tingeling’ *250/los katern*
Nowee, J. en Nowee P. (*en Arendsoog*) *254/17*
Over soap, literatuur en een draad moraal 248/38
Perec, Georges
‘De dingen’ *251-252/3*
POSTE RESTANTE (*Ouwens, Kees* ‘*Van de verliezer & de lichtbron*) *248/71*
POSTE RESTANTE (*Faverey, Hans* ‘*Verzamelde gedichten*’) *249/77*
POSTE RESTANTE (*Bloem, Rein* ‘*De troost van de pelgrim*’) *251-252/116*
POSTE RESTANTE (*Kopland, Rutger* ‘*Tot het ons loslaat*) *253/74*
POSTE RESTANTE (*Scholten, Patty*) *254/77*
POSTE RESTANTE (*Graft, Guillaume van der*) *255/79*
POSTE RESTANTE (*Komrij, Gerrit* ‘*In Liefde Bloeyende*’) *56-257/119*
Winter, Leon de 253/33
ZELDEN OM ZICHZELF (*over dichters, gedichten en dingen*) *251-252/59*

ENGELSTALIGE LITERATUUR

zie ACKROYD, Peter
zie AMIS, Martin
zie BANVILLE, John
zie BOEF, August Hans den
zie DORN, Edward
zie JACOBSON, Dan
zie LOWRY, Malcolm
zie McCARTHY, Cormac

ERNST, Gustav

zie HUPPERETZ, Karel

ESCH, Bart van
Mann, Klaus
'Mephisto' *256-257/28*
zie STORM, Arie

EYMERS, Hester
Economische achtergronden soaps 248/26
Goethe, Johann Wolfgang
'Faust' *256-257/12*

F

FAVEREY, Hans
zie ELSHOUT, Ron

FERRON, Louis
zie GRONINGEN, Joris van
zie KEMPEN, Yves van

FRANSTALIGE LITERATUUR
zie CAILLOIS, Roger
zie PEREC, Georges
zie PINGET, Robert
zie TOUSSAINT, Jean-Philippe

G

GODIJN, Wouter
zie ELSHOUT, Ron

GOETHE, Johann Wolfgang
zie CLAESSENS, Peter J.
zie EYMERS, Hester

GOOSSENS, Jerry
zie DEKKERS, Hans

GRAFT, Guillaume van der
zie ELSHOUT, Ron

GRONINGEN, Joris van
BOEKENMAKERSPROFIEL (*Pinget, Roberten uitgeverij Ijzer*) *249/79*
BOEKENMAKERSPROFIEL (*Vázquez Montelbán, Manuel en uitgeverij Signature*) *251-252/119*
BOEKENMAKERSPROFIEL (*uitgeverij Vantilt en uitgeverij Huis Clos*) *253/77*
BOEKENMAKERSPROFIEL (*Megens, Albert en uitgeverij Hoenderbossche Verzen*) *254/79*
Amis, Martin en Brusselmans, Herman (*over soaps*) *248/49*
Brakman, Willem en Ferron, Louis (*Wild Westavonturen*) *254/12*

Hart, Kees 't 251-252/20
Thomése, P.F.
'De vieze engel' *256-257/104*
Winter, Leon de
'Hoffman's Honger' *253/44*

H

HART, Kees 't
zie GRONINGEN, Joris van
zie STORM, Arie

HAZENBERG, Suzanne
zie WILDEBOER, Nicole

HEIJ, Fred de
DE *SLAAPSTER* (*strip*) *250/los katern*

HEIJDEN, A.F.Th. van der
EEN GONDEL IN DE HERENGRACHT (strip) 250/los katern
zie KRAAMER, Josje

HENDRIKS, Mark
HET MIDDEN WESTEN (*strip*) *250/los katern*

HEUVELMAN, Ard
Cliffhanger (*over soaps*) *248/19*

HEYMANS, J.
DE BOEKHOUDING 254/70
DE BOEKHOUDING (*Krol, Gerrit* 'De *oudste jongen*' *256-257/116*
Beurskens, Huub (*gesprek*) *249/3 en 249/74 Duyns, Cherry*
'De bovenman' *250/los katern*
Voskuil, J.J. (*gesprek*) *248/3*
Voskuil, J.J. (*gesprek*) *251-252/73*
Winter, *Leon de* (*gesprek*) *253/3*

HOENDERBOSSCHE VERZEN, uitgeverij
zie GRONINGEN, Joris van

HOOFT, Pieter Cornelis
zie KEMPEN, Yves van

HOOGERVORST, Ingrid
Weelden, Dirk van (*gesprek*) *251-252/88*

HUIS CLOS, uitgeverij
zie GRONINGEN, Joris van

HUPPERETZ, Karel
Ernst, Gustav
'Faust' *256-257/33*

HÜSGEN, Lucas
zie ELSHOUT, Ron

I

IJZER, Uitgeverij
zie GRONINGEN, Joris van

J

JACOBSON, Dan
zie AERTSEN, Henk
JARMUSCH, Jim
zie STEEN, Judith van

JONG, Oek de
HET EXAMEN (*strip*) *250/los katern*
zie NIJS, Pieter de

JONGSTRA, Ate
VIJFENTWINTIG JAAR (*tgv BZZLLETIN 250*) *250/3*

K

KELLENDONK, Frans
BUITENLANDSE DIENST (*strip*) *250/los katern*
zie ELSHOUT, Ron

KEMPEN, Michiel van
Ashetu, Bernardo (*over zijn poëzie*) *255/50*
zie MOOR, Els

KEMPEN, Yves van
Beurskens, Huub (*over zijn proza*) *249/28*
Caillois, Roger
'Stenen' *251-252/6*
Ferron, *Louis 256-257/90*
REPRISE (*Hooft, Pieter Cornelis*) *248/66*

REPRISE (*Ritzerfeld, J.* '*De Poolse Vlecht*) *253/69*
REPRISE (*Couperus, Louis*) *255/75*

KLEINE UIITGEVERIJEN
zie GRONINGEN, Joris van

KLIJN, Kees-Jaap
MIJN BROER (*fragmenten*) *254/57*

KOM, Antoine de
REEPGORDIJNEN 255/61
zie ELSHOUT, Ron

KOMRIJ, Gerrit
zie ELSHOUT, Ron

KOPLAND, Rutger
zie ELSHOUT, Ron

KOSTERS, Onno
Dorn, *Edward* (*westerndichter*) *254/7*

KRAAMER, Josje
Banville, John 256-257/48
Heijden, A.F. Th van der
'Een gondel in de Herengracht' (*i.s.m. Arie Storm*) *250/los katern*
Rosenboom, Thomas
'Bedenkingen' (i.s.m. *Arie Storm*) *250/los katern*
Soap als dominante cultuur (*i.s.m. Arie Storm*) *248/13*
Soap als low culture (*i.s.m. Arie Storm*) *249/35*
Thomése, P.F.
'Leviathan' (*i.s.m. Arie Storm*) *250/los katern*
Toussaint, Jean-Philippe
'De televisie' (*i.s.m. Arie Storm*) *251-252/16*

KRAMER, Arno
DE DINGEN 251-252/42

KRIJL, Colette
Beurskens, Huub (*over zijn proza*) *249/47*
Cortázar, Julio 251-252/11
Faust 256-257/68
Schoenmakers, M.M. 255/37

KROL, Gerrit
zie HEYMANS, J.

KUSTERS, Wiel
Beurskens, Huub
'Charme' *249/53*

L

LANOYE, Tom
zie ELSHOUT, Ron

LANSU, Alle
Marugg, Tip 255/11

LEEUWEN, Boeli van
zie ELSHOUT, Ron

LEVY, Rachel
Winter, Leon de (*en Joodse identiteit*) *253/58*

LOWRY, Malcolm
zie DEKKERS, Hans

M

MANN, Klaus
zie ESCH, Bart van

MANN, Thomas
zie SLOOTEN, Johanneke van

MARCUS, Greil
zie DEKKERS, Hans

MARUGG, Tip
zie LANSU, Alle

MATSIER, Nicolaas
DE MINNEMA-VARIATIES (*strip*) *250/los katern*
zie NIJS, Pieter de

MATTHIJSSE, André
Beurskens, Huub (*poëzievertalingen*) *249/58*

McCARTHY, Cormac
zie VULLINGS, Jeroen

MEGENS, Albert
zie GRONINGEN, Joris van

MICHEL, K.
HET MIDDEN WESTEN (*strip*) *250/los katern*
zie ELSHOUT, Ron

MOOR, Els
Kempen, Michiel van
'Plantage Lankmoedigheid' *255/25*

N
NIJS, Pieter de
DE *VERLEIDING VAN HET ALLEDAAGSE 251-252/46*
Boelgakov, Michail
'De meester en Margarita' *256-257/60*
Jong, Oek de
'Het examen' *250/los katern*
Matsier, Nicolaas
'De Minnema-variaties' *250/los katern*
Wayne, John 254/38

NOWEE, J.
zie ELSHOUT, Ron

NOWEE, P.
zie ELSHOUT, Ron

O
OOSTERHOFF, Tonnus
HERTEDING 250/10
zie BROENS, Willem

OUWENS, Kees
zie ELSHOUT, Ron

P
PEPER, Rascha
zie BEIJER, Céline

PEREC, Georges
zie ELSHOUT, Ron

PETERS, Arjan
Voskuil, J.J. (*als soapschrijver*) *248/11*

PINGET, Robert
zie GRONINGEN, Joris van

PLOUVIER, Bart
IN DE MOND VAN CANTABRIË 253/64

POL, Barber van de
Over gaucho's, payadores en Borges *254/51*

POLAK, Esther
BUITENLANDSE DIENST (*strip*) *250/los katern*

POPMUZIEK EN LITERATUUR
zie DEKKERS, Hans

POS, Hugo
DE ONGEWISSE TIJD 255/42

POSTMA, Obe
zie SWANBORN, Peter

PROPER, Rogier
zie WILDEBOER, Nicole

R

REGISTER BZZLLETIN
26ste jaargang (*nrs. 238t/m247 - 1996-1997*) *248/73*

RITZERFELD, J.
zie KEMPEN, Yves van

ROEGHOLT, Richter
LITERATUUR EN KUNST IN DE JAREN ZESTIG 251-252/69

ROEMERS, Astrid
zie BOEF, August Hans den

ROSENBOOM, Thomas
BEDENKINGEN (*strip*) *250/los katern*
zie KRAAMER, Josje

RUSSISCHE LITERATUUR
zie BOELGAKOV, Michail

S

SAFRANSKI, Rüdiger
zie SCHRÖDER, Allard

SCHOENMAKERS, M.M.

zie KRIJL, Colette

SCHOLTEN, Patty
zie ELSHOUT, Ron

SCHRÖDER, Allard
DE SLAAPSTER (*strip*) *250/los katern*
Safranski, Rüdiger
'Das Böse' *256-257/79*
zie BROENS, Willem

SIGNATURE, Uitgeverij
zie GRONINGEN, Joris van

SIPS, Roland
DE MINNEMA-VARIATIES (*strip*) *250/los katern*

SLOOTEN, Johanneke van
SCHRIJVEN MET MUZIEKINSTRUMENTEN 251-252/81
Mann, Thomas
'Doctor Faustus' *256-257/17*

SOAPS
zie BZZLLETIN 248
zie ELSHOUT, Ron
zie EYMERS, Hester
zie GRONINGEN, Joris van
zie HEUVELMAN, Ard
zie HEYMANS, J.
zie KRAAMER, Josje
zie PETERS, Arjan
zie STEEN, Judith van
zie WILDEBOER, Nicole

SPAANSTALIGE LITERATUUR
zie CORTÁZAR, Julio
zie POL, Barber van de

STEEN, Judith van
Jarmusch, Jim en 'Dead Man' *254/27*
Pulp Fiction: de soap 248/55
THINGS IN OUTERSPACE 251-252/39

STEWART, James
zie STORM, Arie

STICHTING BOEKMAKERS
zie GRONINGEN, Joris van

STORM, Arie
EEN ALIEN IS OOK EEN DING (*over Star Trekfilms*) *251-252/36*
Esch, Bart van (*over* '*Bitter is* de *verbanning*') *256-257/26*
Hart, Kees 't
'Blauw Curaao' *255/72*
Stewart, James 254/30
Winter, Leon de 253/26
zie KRAAMER, Josje

STRIPVERHALEN
zie BZZLLETIN 250
zie CITROEN, Winston Delano
zie DRIEL, Guido van
zie HEIJ, Fred de
zie HENDRIKS, Mark
zie POLAK, Esther
zie SIPS, Roland
zie TYPEX
zie VLERK
zie WASCO

SURINAAMSE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 255

SWANBORN, Peter
Postma, Obe (*over zijn poëzie*) *254/65*

T

THOMÉSE, P.F.
LEVIATHAN (*strip*) *250/los katern*
zie GRONINGEN, Joris van
zie KRAAMER, Josje
TOUSSAINT, Jean-Philippe
zie KRAAMER, Josje

TYPEX
BEDENKINGEN (*strip*) *250/los katern*

V

VANTILT, uitgeverij
zie GRONINGEN, Joris van

VAZQUEZ MONTELBÁN, Manuel

zie GRONINGEN, Joris van

VEEN, Gert van
zie DEKKERS, Hans

VISSERS, Erik
Winter, *Leon de* (*in Vlaamse pers*) *253/30*

VLERK
HET EXAMEN (*strip*) *250/los katern*

VOSKUIL, J.J.
zie HEYMANS, J.
zie PETERS, Arjan

VROMAN, Leo
BESTE HUUB 249/18

VULLINGS, Jeroen
McCarthy, Cormac (*Wilde Westen*) *254/3*

W

WASCO
EEN GONDEL IN DE HERENGRACHT (*strip*) *250/los katern*

WAYNE, John
zie NIJS, Pieter de

WEELDEN, Dirk van
zie HOOGERVORST, Ingrid

WESTERN
zie BZZLLETIN 254

WILDEBOER, Nicole
Boeken over soaps 248/21
Proper, Rogier; Zilverberg, Carolien; Hazenberg, Suzanne
(*gesprekken over soaps*) *248/29*

WINTER, Leon de
EEN TROTSE VROUW 253/17
KAPLAN (*fragment/manuscript*) *253/41*
zie BOEF, August Hans den
zie CROISET, Jules
zie DEKKERS, Hans
zie ELSHOUT, Ron
zie GRONINGEN, Joris van
zie HEYMANS, J.
zie LEVY, Rachel
zie STORM, Arie
zie VISSERS, Erik

WOLFF, Betje
zie ALTENA, Peter

Z

ZILVERBERG, Carolien
zie WILDEBOER, Nicole

ZWAGERMAN, Joost
zie DEKKERS, Hans

[Nummer 259]

Voorwoord

Schrijven is over het algemeen een eenzaam vak en de meeste auteurs houden dat graag zo. Maar er zijn uitzonderingen: sommige auteurs geven de voorkeur aan een co-auteurschap, voor het werken als een duo. Veel van die duo's dragen trots het &-teken als symbool voor en geslaagde combinatie. Sommige duo's werken dermate innig samen dat er een synthese ontstaat - een derde figuur, die zich ontpopt tot een onafhankelijk auteur die het beste van twee in zich verenigt.

Hoe komen twee auteurs ertoe om samen te gaan werken, hoe verloopt die samenwerking en wat valt daarvan te merken in het uiteindelijke product: het boek? En hoe loopt het af met diegenen die er, nadat ze jaren als duo door het leven zijn gegaan, de voorkeur aan geven alléén door te gaan?

Dit nummer handelt, kortom, over duo-auteurs: interviews met, en verhalen van Armando & Duyns, Bindervoet & Henkes, Bleker & Elmendorp en Jan Tetteroo. Met verder aandacht voor zulke illustere duokomieken en -kunstenaars als Koot & Bie, Lebbis & Jansen, Acda & De Munnik, René & Willy (Van de Kerkhof) en Frank & Ronald (de Boer) en Gilbert & George.

J. Heymans
Een treurspel van hupsakee (eerste bedrijf)
Over Armando en Cherry Duyns

1. Wat aan *Herenleed* voorafging

Armando en Duyns, ‘25 jaar Herenleed’ (seizoen 1996-97)
(*foto: John Schaffer/ID Theater BV*)

Toen ‘de pulserende slagader van het geschreven woord’ nog was verbonden met de Amsterdamse Nieuwe Zijds Voorburgwal, kwamen Armando en Cherry Duyns elkaar op de burelen van de Haagse Postvoor de eerste keer tegen. Ergens in 1962. Armando werkte al sedert 1957 bij het weekblad van Sylvia Brandts Buys en haar in Argentinië geboren eega ‘mr G.B.J. Hiltermann’, aanvankelijk als verslaggever, later als chef van de kunstredactie. En Duyns had daar toen nog geen jaar een betrekking als ‘factotum’ bij de administratie. In het essay ‘In die dagen’, opgenomen in het gedenkboek *de nieuwe stijl 1959-1966* (1989), haalt Duyns enkele herinneringen aan zijn toenmalige werkzaamheden op: ‘Ik kocht fijngesneden biefstukjes in voor de hondjes van de zittende hoofdredactrice, een enkele maal ook sigaren voor haar echtgenoot, pendelde heen en weer tussen de zetterij en de burelen en ik zorgde tweemaal daags voor de aan-

en afvoer van een reusachtige koffer met poststukken'. De toevallige ontmoeting tussen Armando en Duyns waarin, achteraf gezien, de allereerste - zij het nog vage - opmaat voor het televisie- en theaterprogramma *Herenleed* doorklonk, vond plaats bij het bakje voor de uitgaande post van juffrouw Alma, de redactiesecretaresse. Zij was een van de vele zusters van de hoofdredactrice, onder wier bezielende leiding 'het geniale gekkenhuis' genaamd Haagse Post in betrekkelijk korte tijd de spreekbuis van een nieuwe vorm van journalistiek was geworden.

Valse ogen

Als manusje-van-alles stond Duyns een beetje verlegen bij het postbakje te dralen toen Armando 'fel en virtuoos fluitend' met gigantische sprongen de trap afdaalde. Met een blauwe Bic-balpen adresseerde hij rap een paar wikkels voor het die week verschenen periodiek, hij keek de jongste bediende van de administratie eventjes aan en rende vervolgens weer in volle vaart naar boven. Verbluft vroeg Duyns aan de secretaresse wie dat was, die man met die valse ogen. Dat was Armando, antwoordde zij, 'die doet de kunstredactie hier. Een hele fijne vent'. Niet veel later durfde hij Armando aan te spreken: 'Meneer Arman do, ik wilde u iets vragen...' Waarop deze riposteerde: 'Ik heet niet meneer Armando, ik heet Armando'. Op voorspraak van juffrouw Alma en haar zuster die hem op haar beurt weer voordroeg aan haar permanent over de toestand van de wereld peinzende echtgenoot, vond Duyns na verloop van tijd ander emplooi. Hij mocht de administratie verruilen voor de buitenlandredactie. Daar diende hij aan de hand van artikelen uit Die Welt, Le Monde en The Guardian een eigen bericht samen te stellen. Ongehinderd door enige kennis van buitenlandse zaken vloeide de gehele wereld uit zijn 'jongenspen'. Zijn leermeester op de buitenlandredactie was Rudolf-later: Rudolph - Bakker, die de ergste onzin uit zijn artikelen wegkraste. Hij bracht hem allerlei stilistische vaardigheden bij en leerde hem ook een verhaal te vertellen. Met Rph. die zijn jeugdherinneringen onlangs te boek heeft gesteld onder de titel *Hoe komt het dat ik nog leef* (1998), schreef Duyns destijds een van zijn eerste grotere stukken. Een omslagverhaal over de moord op Kennedy. Maar eigenlijk wilde hij verslaggever worden.

Op een dag belde Armando naar Duyns en vroeg of hij even boven wilde komen. Eindelijk, dacht ik, het is zover. Vaarwel, veredeld vertaalwerk. Ik stak

een balpen bij me, een vers blocnoot en rende naar boven. Met bonkend hart stond ik voor hem. Ik heb een belangrijke opdracht voor je, zei Armando.
Ik lachte bereidwillig. Hoe men zich toch in een paar valse ogen kan vergissen.
Maar ik weet niet of je zoiets al aan kan, voegde hij er aan toe.
Wat dan? vroeg ik. Wat is het dan?
Ik heb trek in nieuwe haring, haal er even twee. En neem er zelf ook een.

Hij gaf mij tien gulden.

Deze overbekende anekdote vertelt Duyns op een zonnige vrijdagochtend -juli 1998 -in het restaurant van het Stedelijk Museum te Amsterdam, ook al meet hij zich daarmee voor de zoveelste keer zijn vroegere pose van onnozele hals aan. Naast hem zit Armando, sinds jaar en dag zijn beste compaan. Samen zullen zij de ontstaansgeschiedenis van *Herenleed* proberen te ontrafelen. Van de eerste dag tot de laatste. Nadat Duyns de anekdote over de haringen heeft verteld, haast Armando zich te zeggen dat hij het ook was die hem naar de kunstredactie haalde en vervolgens andere opdrachten gaf. Interviews en reportages.

Armando: ‘We hebben niet veel stukken samen geschreven, maar ik heb met hem wel een aantal interviews gedaan. Al die stukken over het circus, de muziek, de Kilima Hawaians en zo, mensen van vroeger, Arno Breker, en waarschijnlijk nogwel meer. Dat deed ik niet alleen om hem het vak te leren, maar natuurlijk ook uit eigenbelang Ik verzon gewoon allerlei onderwerpen die mij interesseerden. Gelukkig vond hij ze ook de moeite waard. Maar eerlijkheidshalve moet ik er wel bij zeggen: hij heeft het vak vliegensvlug geleerd.’

Duyns: ‘Hetwasvoormij achteraf, nu ik erover nadenk, een tamelijk bizarre wereld die ik helemaal niet kende. Ik was op de redactie erg onzeker. Niet dat al die redacteuren onvriendelijk tegen mij waren, maar ja... ik was nog slechts een jongen die daar een beetje wereldvreemd rondliep. Dat moet Armando zijn opgevallen. Pas toen ik me min of meer in zijn schaduw kon bewegen, voelde ik me wat meer op mijn gemak.’

Gemeenschappelijke interesse

Tussen Armando en Duyns ontstond langzamerhand een vriendschap, gestoeld op zulke gemeenschappelijke interesses als Duitsland en het artiestenvak. Zo groeide Duyns (Wuppertal-Elberfeld, 1944), geboren uit een Duitse moeder en een Hollandse variétéartiest, in twee zich van de oorlog herstellende vaderlanden op, waarin hij steeds een buitenlander was. *Armando*: ‘Tamelijk snel ontdekte ik dat Cherry een van de weinige mensen in mijn leven was die mijn belangstelling voor de meest uiteenlopende werelden kon begrijpen. De intelligentsia van de Haagse Post, Simon

Vinkenoog en zo, wisten alles van literatuur, maar die andere werelden begrepen ze niet. Als ik een tot eenzaamheid geneigd mens zou zijn, dan zou ik me daar eenzaam hebben kunnen voelen. Er waren

maar weinig collega's die gevoel hadden voor al die verschillende facetten van de wereld waarmee ik me had beziggehouden: de oorlog, de humor, het circus, de kermis en de muziek, vooral ook de ordinaire muziek. Dat heeft Cherry vanaf het begin in zich gehad. Zei je dat je van het circus hield, dan werd je uitgelachen. Die collega's konden alleen waardering voor je opbrengen als ze dachten dat je een of andere ‘toer’ bouwde. Dat gebeurde toen we met de gedachte speelden een clownsnummer voor circus Sarassani te beginnen. Het was ook niet helemaal koosjer om naar Ajax te gaan. Sport. Bah. En dan vooral boksen. Hoe ordinair werd dat wel niet gevonden. Ik ging naar boksen en vond daar de jongens van mijn jeugd terug. Een snippertje van mijn hele bestaan.’

Gaandeweg trokken Armando en Cherry Duyns steeds meer met elkaar op, niet alleen in de lunchpauzes bij de Haagse Post, maar ook daarbuiten. De jongste van hen heeft die dagen, zoals eerder gememoreerd, in zijn bijdrage aan *de nieuwe stijl 1959-1966* geboekstaafd:

> Sinds de haring-opdracht doolden wij regelmatig tweestemmig fluitend door Amsterdam, aten dozen vulkoeken en rondo's. We gilden het uit bij het zien van een man met een stijve hoed, verlieten eensgezind in onze afkeer een broodjeszaak toen de overigens propere bediende een watje in zijn oor bleek te hebben. We spraken over het verleden dat hij had gekend en waarvan ik mij - door mijn deels Duitse afkomst - alsnog meester moest maken.
> We bezochten knokfilms op de Nieuwendijk, bekeken films van Pasolini, Lang en Riefenstahl. We lazen beiden de *Donald Duck* (het enige echt vrolijke weekblad) maar hij wees mij ook op Durants *Van Socrates tot Bergson* en op Camus' *De mens in opstand*. Hij liet mij kennis maken met schilders als Francis Bacon, Otto Dix en Jan Schoonhoven, met componisten als Brahms en Bruckner. We gingen naar boksen, dronken chocomel en hij vertelde mij over de schoonheid van het veelluik van Jan van Eyck, ‘De aanbidding van het Lam Gods’. Over zijn eigen werk zei hij zelden iets, dat diende ik zelf maar te veroveren.
> Zo bleef het vele jaren, wat wij deelden, was eenzelfde gevoel voor taal, voor muziek, voor het verhevene en het volkse, om over onze opvatting aangaande Laurel en Hardy maar te zwijgen.

Volmaakt hysterisch

Dit fragment wordt in *de nieuwe stijl 1959-1966* verlucht met het omslag van het programmaboekje van de theatervoorstelling *Herenleed*. Een programma van weemoed en verlangen (1986). En niet ten onrechte. Na hun eerste, terloopse ontmoeting ten burele van de Haagse Post ontstond een dermate hechte vriendschap tussen Armando en Duyns dat die wel moest leiden tot een samenwerkingsproject als *Herenleed*. Dat lag gewoon besloten in de wijze waarop zij sindsdien steeds met elkaar hebben verkeerd.

Armando: ‘In de jaren zestig gingen we dikwijls bij

antiquariaten op zoek naar boeken en grammofoonplaten. We hadden een wonderlijke uitwerking op al die antiquaren. Dat waren bijna allemaal keurige lui die we goed kenden. Ze werden stapelgek van ons. Als wij in hun zaak binnenkwamen, dan begonnen zij plotseling raar te doen. Gingen ze gek praten en lopen. En wij dus ook. Ja, wij hebben toen veel grammofoonplaten en boeken gekocht. En altijd afdingen.' *Duyns*: 'Ja, bij die bleke jongen. Die was dikwijls totaal verbijsterd.'

Armando: 'Stel ik wilde voor 75 gulden antiquarische boeken kopen. Dan zei ik voor de aardigheid tegen die antiquaar, omdat een hele stapel in mijn handen had: 60 gulden. Dan kon, volgens hem, werkelijk niet. Waarop ik hem voor straf 85 gulden gaf. En dan het gezicht van die man.'

Duyns: 'Ja, dat was pijnlijk... Ik ken op aarde niemand, met wie ik zo volmaakt hysterisch omga. Vergelijk het, bij wijze van spreken, met een los schietende veer. Als Armando en ik elkaar aan de telefoon spraken, dan konden onze beider vrouwen onmiddellijk aan onze stem horen wie we aan de lijn hadden. Iets in de toonhoogte.'

Armando: 'En daar is *Herenleed* uit ontstaan.'

Nevelige gedachtenwisselingen

Een jaar na hun inmiddels historische ontmoeting bij de Haagse Post stelde Armando aan mede-redacteur Hans Sleutelaar voor Cherry Duyns te benoemen tot redactie-assistent van *Gard Sivik*. Dat 'tijdschrift voor nieuwe lezers' werd deels in Rotterdam, deels in Antwerpen geredigeerd. Duyns voelde zich vereerd, al had hij het aanbod nooit geaccepteerd als Armando niet in de redactie had gezeten. Met Sleutelaar, Cor Vaandrager en Hans Verhagen -'metalle respect' -had hij minder affiniteit. Hij moest onder meer de vergaderingen notuleren, maar de denkkracht van de redactie was hem vaak te sterk. Terwijl Armando en Duyns voornamelijk cassis dronken, deden de anderen zich te goed aan drank en 'stimulerende sigaretten', hetgeen ertoe bijdroeg dat de gedachtenwisselingen alleen nog maar neveliger en wijdser werden. *Duyns*: 'Ik kan me nog herinneren dat het gesprek zich een keer toespitste op een bijdrage van René Gysen over *Histoire d'O*. Ik begreep er helemaal niets van. Wat moest je nou in een modern, avantgarde-achtig literair tijdschrift als *Gard Sivik* met een bijdrage over de geschiedenis van het water. Ik was totaal in de war. Meestal raakte ik vrij kort nadat de beraadslagingen waren begonnen, de draad al volkomen kwijt. Dan staakte ik het notuleren maar en zocht troost in de bitterballen.'

Desalniettemin werd Duyns ook redactie-assistent van *de nieuwe stijl*, een periodiek in boekvorm met 'werkvan de internationale avant-garde'. Van deze opvolger van *Gard Sivik* verschenen slecht twee delen, in het voorjaar van '65 en '66. Een paar roemruchte gesprekken met de redactie van *de nieuwe stijl*, respectievelijk onder leiding van Henk Hofland en het duo Betty van Garrel en Trino Flothuis, waren oorspronkelijk voor deel drie bestemd. De neerslag van beide

gesprekken zag uiteindelijk pas het licht in het begin van de jaren zeventig, respectievelijk in het ‘literair magazine’ *Soma* en het ‘tijdschrift voor teksten’ *Barbarber*. Overbodig te vermelden dat Duyns bij die gesprekken geen *acte de présence* gaf.

Een konsekwent aanvaarden van de realiteit

Tijdens zijn Haagse Post-tijd maakte Armando nieuwe stijl-gedichten op basis van hetzelfde principe volgens hetwelk hij journalistieke stukken schreef: ‘Niet de Realiteit be-moraliseren of interpreteren (ver-kunsten), maar intensiveren. Uitgangspunt: een konsekwent aanvaarden van de Realiteit. Interesse voor een meer autonoom optreden van de Realiteit, al op te merken in de journalistiek, tv-reportages en film. Werkmethode: isoleren, annexeren. Dus: authenticiteit’. Geen grapperij, geen ironie en geen tragiek. Niets dan de werkelijkheid. Sommige van Armando' nieuwe stijl-gedichten hebben dan ook de vorm van een dialoog.

Ziehier een voorbeeld uit de ‘cyclus ‘september in de trein':

-wat slingert dit rijtuig, hè.
-nou.
-je kan merken dat het het laatste is.
-ja.
-ja, d'r zit niks meer achter, hè.

Een dialoog van de medemens, door Armando hoogstpersoonlijk verheven tot gedicht, maar na de verschijning van het tweede deel van *de nieuwe stijl* hield hij het nul-principe verder voor gezien. Dat had hem, in geestelijk opzicht, erg mager gemaakt. Een jaar eerder had hij ook al zijn werkzaamheden als beeldend kunstenaar voorlopig opgeschort. Hij nam nog wel deel aan de grote, internationale overzichtstentoonstelling nul *negentienhonderdvijfenzestig*, maar stond al niet meer afgebeeld op de groepsfoto in de catalogus. Vlak voordat die foto werd gemaakt, was hij weggelopen.

Hoogglanzende ster

Naast zijn werk bij de Haagse Post stortte hij zich op iets geheel anders. Op verzoek van Bob Rooyens begon hij ideeën te ontwikkelen voor diens televisieprogramma's voor de WDR. Van het een kwam het ander. Weldra bleek Rooyens ook behoefte aan teksten te hebben. Die leverde Armando, in nauwe samenwerking met Duyns, omdat beiden toch al met elkaar optrokken. Daarnaast bedachten ze sketches voor anderen, zoals voor de Mounties, die overigens lang niet altijdingoede aarde vielen.

Armando schreef ook nog sketches met Herman Pieter de Boer voor diens televisieprogramma *Nationaal allerlei*. Nadat de AVRO een programma-idee van Armando en Rooyens te hoog gegrepen achtte, kreeg eerstgenoemde, bij wijze van goedmakertje, het aanbod mee te werken aan een ontwikkeling van Poets, ‘de avonturen van een verbor-

gen camera'. En Armando die inmiddels de redactie van de Haagse Post had verlaten, haalde er, op zijn beurt, Duyns weer onmiddellijk bij. Dat was een goede greep. Aanvankelijk bedachten Armando en zijn compaan, naast allerlei anderen, alleen maar ideeën, zoals de verbijsterende groeventest. Als mensen een grammofoonplaat hadden afgerekend, vertelde de verkoper hen dat de groeven nog even moest worden getest. Dan ging hij er een paar keer stevig met een spijker overheen. Vervolgens stopte hij de plaat weer in de hoes en daarmee stapten de mensen doodgemoedereerd de winkel uit. Al snel ontdekte de redactie van *Poets* dat Duyns over een ongekend improvisatietalent beschikte. Daarbij hielp Armando die hem vaak over zijn plankenkoorts en andere angsten heen. Steeds vaker verscheen hij pontificaal in beeld,- bijvoorbeeld als verklede agent, Chinees of slagersknecht: 'Mevrouw, een Hollandse biefstuk. Is het voor een cadeautje? Moet ik het netjes inpakken?' Bij *Poets* was Duyns de hoogglanzende ster van het team: niet een droogkomiek die de argelozen van geest in de maling neemt, maar iemand die, al improviserend, een heuse act opvoerde waarvan de afloop tot op het laatst ongewis bleef. Toen hij een onnozele bakkersknecht speelde, reageerde een vrouw in alle ernst met de opmerking: 'Nou, jij hebt het buskruit ook niet uitgevonden!' Armando bleef altijd nadrukkelijk op de achtergrond, enkele uitzonderingen daargelaten. Zo verscheen hij als een van de twee soldaten met een houten geweer ter zijde van een door Duyns gespeelde kolonel die passanten op een landweg aanhield: 'Is u misschien aangesloten bij het vijandelijke oefenleger? Dat heeft een paradepas ingestudeerd en die zou u dan niet weten. Zou u ons dat even kunnen laten zien?'

Armando: 'Al spoedig kwamen er geen mensen meer langs. Daar stonden we dan in onze nep-uniformen. Toen zijn we maar in een buitenwijk van Amersfoort gaan aanbellen waar veel militairen woonden. Ik deed het woord, want ik ben de brutaalste....'

Duyns: 'Nee, ik vroeg naar de speciale paradepas, want ik was tenslotte jouw superieur. Een van die mensen vroeg niet geheel ten onrechte: Mag ik uw papieren even zien? Ik voelde in mijn binnenzak en beval Armando vervolgens: Geef mijn papieren 's even. Toen heeft die man ons natuurlijk weggestuurd. Met de staart tussen de benen dropen we af.'

Armando: '*Poets* was ontzettend leuk om te doen, maar na een jaar of twee hadden we het wel gezien. Op de keper beschouwd, was het onze wereld niet, ondanks dat Nico Scheepmaker had gesuggereerd dat we voor ons sociologische veldwerk eigenlijk een subsidie van ZWO zouden moeten krijgen. *Poets* was lichtelijk omstreden, enigszins *low-level* ook. Bovendien zagen we aankomen dat de grappen steeds banaler zouden worden. Wat de AVRO allemaal aan ideeën voor dat programma kreeg... te grof en gruwelijk voor woorden!'

M'n arm zit vast zit vast aan de schouder.
M'n hand zit vast aan de arm
En ook de vingers zitten vast.
Niet een en ander is wetenschappelijk vastgesteld.

Duyns: 'De directe aanleiding om - tot de niet geringe verbijstering van de AVRO-leiding - met *Poets* te stoppen, was een ongeluk. Vanuit onze auto zagen we een man die op straat lag. Allerlei volk eromheen. Ik stopte

en we liepen naar hem toe. Die man was duidelijk niet in orde, dus ik riep: ‘Bel even een ziekenwagen!’ Even later kwam er een gehelmde agent op een scooter aangereden. Hij trok dat ding langzaam op de standaard, deed z'n helm los en begon mij zo ongeveer midden in m'n gezicht uit te lachen. Ja, daar trapte hij niet in -hahaha -, maar ikwerd steeds wanhopiger. Ik besefte dat ik me niet meer op straat kon vertonen. Gelukkig verscheen er uiteindelijk een ziekenwagen ten tonele. Een van die broeders zei toen tegen ons: ‘O, dat is Herman. Die valt af en toe.’ Bleek een epilecticus te zijn. Dit voorval geeft op pijnlijke wijze aan wat je wordt verondersteld allemaal voor een verborgen camera te doen, zelfs een ongeluk ensceneren. Vreselijk.’

Ontzaglijke doorzetters

Na Poets had Cherry Duyns de status van al enigszins bekende Nederlander bereikt. De AVRO koesterde dan ook grootse plannen met hem. Hij kreeg de presentatie van een groot amusementsprogramma aangeboden, maar dat weigerde hij beleefd. In plaats daarvan kreeg hij van Ger Lugtenburg gedaan dat hij met Armando een programma mocht voorbereiden. Dat hoofd van de televisiedienst begreep natuurlijk ook wel dat Armando en Duyns iets in hun mars hadden en niet helemaal van lotje waren getikt. Zij mochten hun ideeën voor een programma voorleggen aan Gerard Zuur, hoofd amusement van de AVRO. Daartoe hadden Armando en Duyns onderwijl een reeks sketches geschreven. De werktitel van datprogramma luidde ‘Virgo’, omdat beiden, in sterrenbeeldig opzicht, maagd zijn. De eerste werkopzet accepteerde de AVRO niet, maar de tweede mochten ze realiseren. Dat proefprogramma van ‘Virgo’ omvatte een reeks sketches, deels in de studio opgenomen, deels op locatie gefilmd. Het werd met acteurs gespeeld: Ton Lensink, Eric van Ingen, Ronnie Bierman, Allard van der Scheer en Dick Swidde.

Duyns: ‘We hadden een prachtige scène bedacht waarin een wat mollige prostituee achter het raam heeft plaatsgenomen. Er komt een mannetje langs en die prostituee tilt haar jarretellen los. Dan gaat hij naar binnen. De gordijnen gaan dicht. Even later komt dat mannetje weer naar buiten: op stelten. En hij zingt: “O solo mio”. Daar begrepen ze bij de AVRO niets van.’ *Armando*: ‘Deze scène is dus helaas niet uitgezonden. Evenals de rest van “Virgo”. Daarna zijn we met *Herenleed* begonnen. Goh, wat waren we eigenlijk een ontzaglijke doorzetters!’

Duyns: ‘Op onze activiteiten voor de televisie reageerde het wereldje rond dat weeklblad in Amsterdam natuurlijk schamper. Minachting is misschien een te sterk woord, alhoewel het ongetwijfeld aan de orde was.’

Armando: ‘In die kringen heeft nooit enige waardering voor *Herenleed* bestaan. En trouwens ook niet voor alles wat we voordien ondernamen. Als iemand anders een leuke sketch van ons had geaccepteerd, hetgeen af en toe wel gebeurde, vonden we dat fantastisch. We hebben het altijd een prachtig vak gevonden.’

Duyns: ‘Armando en ik hebben beiden een sterk gevoel voor theater. Iemand die dat van nature nietheeft, kan ik helaas verder niet uitleggen wat daar betoverend en ontroerend aan is.’

Joris van Groningen
Grappen en trappen
In gesprek met Robbert-Jan Henkes en Erik Bindervoet

Een mythologische verwantschap,' zegt Erik Bindervoet over zijn samenwerking met Robbert-Jan Henkes. Van meet af aan bleken Henkes en Bindervoet hetzelfde gevoel voor woordspelingen te hebben en dezelfde literaire en muzikale voorkeuren te delen. Inmiddels kennen ze elkaar zestien jaar -een vriendschap zo niet voor het leven, dan toch voor de literatuur. Meer dan honderd afleveringen kwamen uit van Platforum, hun 'onregelmatig maar geregeld verschijnende tijdschrift voor maritiem-filosofische vraagstukken en andere kennisgebieden die in de belangstelling staan' waarin ze polemieken, gedichten, essays en vertalingen publiceren. Ze schreven samen romans, een kinderboek, alsmede een historisch werk over Schopenhauer. Onlangs vertaalden ze voor uitgeverij Candide *Bekentenissen van een Engelse opiumeter*, de klassieker van Thomas de Quincey. Faam als vertalers genieten Henkes en Bindervoet echter vooral dankzij hun werk aan een Nederlandse uitgave van Joyces *Finnegans wake, een* project dat ze naar verwachting begin volgende eeuw zullen voltooien. Voorwaar, geen sinecure, temeer daar zich nog steeds geen uitgever voor de publicatie van het boek garant heeft gesteld.

Ook los van elkaar doen beiden trouwens van zich spreken. Met zijn Russische vrouw Elena Pereverzeva vertaalde Robbert-Jan Henkes twee romans van Anatoli Mariëngof: *Cynici* en *Roman zonder leugens*, die beide verschenen bij uitgeverij Perdu, - boeken waarvoor Bindervoet de illustraties verzorgde. In laatstgenoemde roman verhaalt Mariëngof over zijn vriendschap met de dichter Sergej Jesenin. Mariëngof en Jesenin vormden in de jaren twintig een spraakmakend en roemrucht duo dat de literaire kringen in Moskou regelmatig op stelten zette - een tweetal, zou men kunnen zeggen, als Henkes en Bindervoet. Van hun Russische tegenhangers vertaalden zij verschillende gedichten en manifesten. En misschien is de vergelijking niet eens zo heel gek. Ook Henkes en Bindervoet hebben de reputatie flink om zich heen te trappen. 'Dat merk je toch,' zegt Bindervoet, 'een zekere angst bij mensen. Er is in elk geval niemand meer die een roman durft te beginnen met iemand die bij een laag stenen muurtje staat.'

Henkes: 'Connievere.'

Bindervoet: 'We noemen geen namen.'

De vergelijking met de illustere Russen gaat echter verder dan een polemische instelling. Debuteerde Bindervoet niet enkele jaren geleden als dichter met de bundel *Tijdelijk zelfportret?* Sprekend over zijn ontmoeting met Henkes lijkt hij te verwijzen naar het schoorsteenvegersuiterlijk van de beide Russen: 'Jij had van die rare clownsschoenen aan,' houdt hij Henkes voor. Henkes ontkent en zegt dat hij zich juist van Bindervoet kan herinneren dat hij vreemde hoeden ophad. 'Welnee,' zegt deze beslist, 'ik heb nooit hoeden gedragen.'

Eigenlijk nog dikker

Vanwege een uitnodiging van uitgeverij Querido om over de vertaling van *Finnegans wake te* praten, wordt het gesprek een dag uitgesteld. We hebben afgesproken in hun stamcafé de Doelen aan de Kloveniersburgwal, hoek Staalstraat, waar ze bijna al hun interviews afhandelen. Erik Bindervoet zit al te wachten achter een glas bier aan de ronde tafel bij het raam. Hij komt net bij zijn uitgever De Harmonie vandaan met de drukproeven en een dummy van zijn nieuwe dichtbundel, *De saaiste jongen*

van de wereld, die in oktober gaat verschijnen. Op het omslag prijkt een voor zijn tekeningen karakteristieke lange, smalle figuur. Net als in zijn eerste bundel waaieren de gedichten breed over de pagina's uit. Hier is geen dichter aan het werk die woekert met zijn talent. De volumineuze papierstapel liegt er bepaald niet om. ‘Eigenlijk is het nog

dikker,' zegt Bindervoet, 'maar in overleg met de uitgever is besloten het in twee delen uit te geven. Het volgende verschijnt in het voorjaar met als titel *De schilder en zijn model*. Ik heb daarnaast nog een aanvullend deel in gedachten, met ultrakort proza. Daarin komen de ouders aan de orde - oudste zusje, jongste zusje.

En de zoon?

'Die staat in dit deel. Nou ja, het is niet autobiografisch hoor. Zo saai ben ik ook weer niet!'

Hoe verliep jullie gesprek bij Querido?

'Een enorme sof, dat wil zeggen: de afspraak werd afgezegd, op de dag zelf nog. En dat terwijl de ontmoeting perse op die dag zou moeten plaatsvinden, omdat de medewerkster die daar de productie doet op vakantie ging. Nou ja, het is natuurlijk ook helemaal niet belangrijk hè?! Ik houd daar niet van, dat gesol met afspraken. Wat dat betreft kun je beter met een kleine uitgeverij te maken hebben.

Weetje dat zeker? Bij Perdu ging het toch ook niet altijd even makkelijk. Met Roman zonder leugens *zijn we zeker anderhalf jaar bezig geweest*...

'Ja, dat is wel zo. Maar het gaat dan om andere dingen. Het contact is direct. Je hebt tenminste nooit het idee dat er een spelletje met je wordt gespeeld. We willen ook graag dat een of twee hoofdstukken als zelfstandige publicatie, in boekvorm, worden uitgeven bij een kleine uitgeverij. Misschien is het iets voor Perdu? Van geen enkel fragment is tot dusverre een boekuitgave verschenen. Denk er maar eens over na.'

Na enig hoofdschudden over die uitgevers met hun reserves - eerder liet de Bezige Bij het afweten - raakt Bindervoet, sprekend over de roman en het vertaalwerk, toch vanzelf enthousiast.

'Het is een onvergelijkelijk boek. Veeleisend ook om te vertalen. Ik kan me er nauwelijks van losmaken, 's Nachts droom ik er weleens van.'

In volle vaart voorwaarts

Inmiddels is ook Robbert-Jan Henkes gearriveerd. Bindervoet laat zijn drukproeven zien. Het dikke pak papier wekt ver wondering; het wordt door slechts één nietje bijeen gehouden.

'Hoe zouden ze dat er in godsnaam doorheen hebben gekregen,' *vraagt Bindervoet zich af*. 'Toch eens vragen...'

Desgevraagd laat ook Robbert-Jan Henkes zijn ongenoegen blijken over de gang zaken rond de vertaling en de afgezegde afspraak.

'Toch komt dat boek er wel. We zijn nu op pagina 109. We laten ons natuurlijk niet door een uitgever van het werk houden.'

Maar *zonder contract ook geen beurs van het Fonds voor de letteren*...

Henkes: 'Inderdaad, maar ja: als we daar op moeten wachten... Het is altijd wat. Eerst moest je een en vervolgens twee literaire publicaties op je naam hebben. Toen we die dan hadden, vonden ze dat een daarvan meer op een gedicht leek. Daarvoor moet je bij een andere afdeling zijn. Vervolgens kregen we te horen dat het toch teveel op proza leek. Nu hebben ze bedacht dat je ook wel met een

publicatie voor een beurs in aanmerking kunt komen, mits je jonger bent dan zesendertig. Uitgerekend op het moment dat we die grens gepasseerd zijn. Zo schieten we op.'

Bindervoet: 'Ik heb daar een kritisch-paranoïde theorie over opgesteld: je krijgt pas een beurs als het niet meer nodig is.'

Hoe komen jullie dan rond?

Bindervoet: 'Ik doe vertaalwerk, meestal reisgidsen - uit het Duits. Maar op dit moment vertaal ik een Amerikaans boek over de codes in de Thora waaruit blijkt dat de hele wereldgeschiedenis al is vastgelegd. Dat wist je niet hè, maar zo is het wel - en echt letterlijk. Elke gebeurtenis van enig belang is al beschreven. Je hoeft alleen die codes maar te kraken. Robbert-Jan vertaalt ook, een boek over computers, geloof ik, Robbert-Jan?'

Henkes: 'Nee, het gaat over het opzetten van *callcentres*. Iets als *In volle vaart voorwaarts*. Verschrikkelijk jargon, er komt geen woord Nederlands aan te pas. *Floor-managing, targets*.'

Bindervoet: 'Het is niet altijd even erg. Er zitten ook leuke opdrachten bij, zoals de vertaling van De Quin-

cey. Nu vertalen we voor Candide een standaardwerk over migraine.'

Henkes: 'We doen zoveel. Wist je dat we ook op de radio te beluisteren zijn? Elke week, drie kwartier bij de Avonden van de VPRO. Dat biedt een goed podium.'

Net als Holland Maandblad?

Bindervoet: 'Nee, daar werken we eigenlijk niet meer voor. Dat is niet meer wat het geweest is -ze bedrijven tegenwoordig een soort salonjournalistiek, zoals de meeste tijdschriften. Ja, toen Poll nog in leven was, maar die was dan ook altijd op zoek naar vernieuwing.

Henkes: 'Wat we nu als podium beschouwen is Filosofie Magazine. Een goed tijdschrift. Daar zit een redactie waarmee we het goed kunnen vinden en die tenminste een open oog heeft voor onze ideeën.

En *De Groene Amsterdammer? Is dat niks voor jullie?*

Henkes: 'Eigenlijk niet. Jaren geleden wilde Martin van Amerongen ons stuk over beginzinnen van Nederlandse romans opnemen.

Bindervoet: 'Afgeschoten door de redactie.'

Henkes: 'Terwijl Van Amerongen het een belangrijk stuk vond. Het moest en zou geplaatst worden. Je ziet wat er van komt. Nu hij weg is, kan ie een mooi duo vormen met Ros, ook een Martin die het vak heeft verlaten.'

fullie eigen podium, Platforum, hoe is het daarmee? Bindervoet:'Heel goed. Platforum-redacteur ben je voor het leven.'

Henkes: 'Platforum is ons ideale boek, fris van de lever, vers van de pers, en met zoveel plaatjes als we willen.' *Bindervoet*: 'Ja, want wat is nou een boek zonder plaatjes?'

Tijdschriftpublicaties, vertalingen uit het Russisch en Engels. En verder?

Bindervoet: Ja Robbert-Jan. Wanneer ga jij je gedichten uitgeven?

Henkes: 'Een keer moet het ervan komen. Maar voorlopig nog niet... En verder? Van Kapitein Iglo komt binnenkort een nieuw deel uit, dat zich afspeelt in Afrika. Hij gaat op safari en maakt natuurlijk de wildste avonturen mee. Toch gaat het ons meer om de filosofische inhoud...'

Een filosofari dus...?!?

Henkes: 'Heel leuk.'

Mijn toevalstreffer verdwijnt in een klein notitieboekje, vol met potloodkrabbels. Misschien zegt het iets over hun werkwijze. Ze hebben een open oog voor woordspelingen, associaties en eigenaardige invallen - in principe lijkt alles bruikbaar. Levendigheid en afwisseling staan voorop, het plezier van het maken.

Bindervoet: 'Schrijven is grappen.'

Henkes: 'En trappen.'

Speelse tweespraak

Om een toelichting gevraagd, zegt Erik Bindervoet dat het vooral gaat om 'in beweging te blijven', tegen de verstarring: 'uiteindelijk gaat het toch om een gevoel van vrijheid.'

Ik kan me goed herinneren dat ze het afgelopen jaar bij Perdu tijdens aan Joyce gewijde avond een tekst uit Finnegans wake *voorlazen, die niet alleen gedreven, maar vooral hoogstkomisch was - in een tweespraak die uitermate speels aandeed. Toch niet helemaal de aanpak die je zou verwachten bij een auteur die niet bepaald bekend staat om zijn toegankelijkheid. Hoe dat zit, vraag ik*.

Bindervoet: 'Dat is meer dan een jaar geleden, in februari 1997. Maar in principe klopt het wel. Hoe complex en virtuoos de roman misschien ook is, het is vooral een boek dat geestig is, grotesk. Het is met de vertaling ervan ongeveer zoals kinderen leren spreken.'

Henkes: Bij een eerder bezoek aan Querido hebben we ons optreden bij Perdu min of meer overgedaan. Antony Mertens die daar redacteur is, kon onze aanpak wel waarderen. Hij begon er meteen Brabants van te praten, wat heel goed past bij *Finnegans wake*. Maar ondanks alle grappen en taalvondsten brengt de vertaling natuurlijk enorm veel werk met zich mee. Er zijn zoveel raadsels. Wat deed Joyce bijvoorbeeld tussen 27 mei en 2 juli 1927 toen hij Nederland een bezoek bracht en in Scheveningen en Amsterdam verbleef? Hij was daar niet om vakantie te houden in elk geval. Hij werkte onophoudelijk aan de roman. Toch zijn van dat bezoek geen sporen terug te vinden. Niet

één, er is eigenlijk helemaal niets over bekend - heel vreemd. Allemaal dingen waar je als vertaler mee te maken krijgt, en waar je je in moet verdiepen.'

Bindervoet: 'Als je alleen al bedenkt dat er in het boek meer dan vijfduizend personages voorkomen...'

Henkes: 'En dan maakt Joyce zo'n zes à zeven fouten per pagina. Dat is trouwens niets vergeleken met de moeilijkheden die alle tekstvarianten met zich meebrengen. Al die veranderingen die Joyce in de loop van de jaren in de roman heeft aanbracht, bij elke tijdschriftpublicatie bracht hij wijzigingen aan. Ze kunnen allemaal voor de vertaling van belang zijn. Het zijn er talloze, en hij wist precies wat hij deed -ongelooflijk. Ze worden uitgezocht door Bill Cadbury, een Amerikaan die is verbonden aan de universiteit van Phoenix, Arizona. Hij heeft het overigens niet over fouten maar over "transmissional departures". Inmiddels heeft hij drie van de zeventien hoofdstukken doorgeploegd. Waar we ook veel gebruik van maken, is de discussiegroep op Internet. We hebben inmiddels twee ordners met materiaal verzameld, in een heel klein korps. Dan is er nog de Joyce-bibliotheek van Toon Tellegen. Hij heeft al zijn boeken over Joyce aan ons afgestaan toen hij hoorde dat wij met de vertaling van *Finnegans wake* bezig waren. Heel geschikt van hem, en uiterst nuttig.'

Bindervoet: 'We raadplegen zijn bibliotheek elke dag.' *Henkes*: 'Een voorbeeld van de moeilijkheden waarvoor Joyce de vertaler stelt, is zijn dubbelzinnige gebruik van "funeral" dat hij omschrijft als "fun for all". Tja, daar een adequate oplossing voor te vinden.' *Bindervoet*: 'Of neem de titel. De naam Finnegan bevat de zowel "fin" als "again", wat in combinatie met het ontwaken een paradoxale toestand oplevert. Een voortdurend herhalen of hernemen van zowel het begin als het eind. Zie daar maar eens uit te komen. Je zou misschien het woord "beginnen" in de titel kunnen opnemen, dat het woord "gin" bevat - een verwijzing naar de drank.'

Henkes: 'Het beslist niet zo dat het onvertaalbaar is. Je zult er alleen rekening mee moeten houden dat bepaalde betekenissen verloren gaan. Maar die duiken op een andere plaats en in een ander vorm wel weer op. Daar zijn we niet bang voor.'

Bindervoet: Toch zullen er ongetwijfeld mensen zijn die kwaad worden. Kom niet aan mijn Joyce.'

Hoe lang denken jullie er eigenlijk over te doen? Enig idee? Henkes: 'Joyce deed er zeventien jaar over. Wij zijn met z'n tweeën, dus reken maar uit: achteneenhalf jaar.' *Bindervoet*: 'Am text heran.'

Dat gaat nog even duren. Hoe zijn jullie ertoe gekomen uitgerekend Finnegans wake *te gaan vertalen?*

Henkes: 'Een paar jaar geleden hielden we ons bezig met het Museum Spoelberg. Dat is een bibliofiele Belg, met onder andere een enorme verzameling van Baudelaire. In zijn plannen voor het museum had hij ook plaats ingeruimd voor een Nederlandse vertaling van *Finnegans wake*. We hebben toen voor de grap een pagina vertaald. Vervolgens zaten we er midden in.'

Plasticsoul

We *worden even afgeleid door de radio. Status Quo speelt een oude hit:* '*We're in the army now*'.

Bindervoet: ‘Een nummer van Bolland en Bolland.’
Henkes: ‘Ja, zou dit gesprek niet over duo's moeten gaan?’

Hebben jullie favoriete duo's?
Bindervoet: ‘Lennon-McCartney.’
Henkes: ‘The Stanley Brothers, eeh ... dat is *blue grass* uit de jaren dertig.’

Zijn die voorkeuren te combineren? Ik bedoel: hebben jullie wel eens ruzie?
Bindervoet: ‘Jawel, maar uiterst zelden. Meer dan vier keer zal het niet zijn geweest - in al die tijd. Een keer over de vraag of neushoorn een equivalent was van rinoceros. Ook een keer over de kwaliteiten van Jaap van Zweden. Verder over de Citroën DS, en maar een keer over een vertaalkwestie.’

Goed, Lennon-McCartney dus. Niet Jagger-Richards? Bindervoet: ‘Nee, The Stones, dat is niks. Ze zijn nota-bene met covers van Beatlesnummers begonnen. Dus dat zegt genoeg.’

Henkes: ‘Plastic soul, man. Plastic soul.’
Mm, een heel ander duo dan: Bril en Van Weelden...
Bindervoet: ‘Alleen de eerste vier woorden zijn leuk.’
Henkes: ‘Nou...?’
Bindervoet: ‘Het begint altijd met Bril en Van Weelden... en dan hoef je al niet meer.’

Paul Claes en Mon Nys?
Bindervoet: ‘Ha, een strikvraag. Ik vind het zeker niet slecht, die nieuwe *Ulysses*-vertaling. Constante kwaliteit en ook veel Vlaams erin: dat is het lers van het Nederlands. Al vraag ik me af waarom ze niet meteen met *Finnegans wake* zijn begonnen. Zo heel slecht was die vertaling van Van den Bergh toch ook weer niet. Nu moeten wij het opknappen. Wat hebben we verder nog aan duo's?’
Henkes: ‘Sjowall en Wahloo.’
Bindervoet: ‘Die waren getrouwd.’
Henkes: ‘Net als wij.’
Bindervoet: ‘Alleen niet met elkaar.’

Joris van Groningen (1962) is neerlandicus en freelance tekstschrijver. Eerder schreef hij in BZZLLETIN over het werk van Martin Amis en Herman Brusselmans, Willem Brakman en Louis Ferron, Kees 't Hart, Gerrit Krol, P.F. Thomése en Leon de Winter.

James Joyce
Finnegans Wake 1.2
Vertaald door Erik Bindervoet en Robbert-Jan Henkes

Welnu (om een tipje na te zaten over Lili's Bomeester en Lucy's Peenhaar van Twist), betreffende de genese van Harold of Humfried Kibbelings beroeptoenaam (we zijn terug in het voorafgetelde voorachternamelijke krijtpark, en natuurlijk net toen iman hinderlagen kalkte) en om voor eens en voor goed die theorieën uit oudere bronnen af te schrijven die hem willen aanknopen bij cruciale voorouders als de Limers, de Royzels, de Nordausteres, de Ankers en de Ierwickers uit Zaaiheuvel in de Manhafte Honderd, of hem tot uitspruit van de vikingen uitroepen die de gouwen hadden gesticht en him in Herrick of Eric sittueren, volgens de best gestaafde versie, de Doemlat, lees de Lezing van Hofed-ben-Edair, ging het op deze manier. We krijgen te horen hoe het in den beginne kwam te komen dat op een druilerige soebatmiddag, op Hag Keppelmis Inval, de oude wijze tuinman gelijk de kropper Cincinnatus het daglicht aan het sparen was onder zijn sequoiaboom in voordevals paradijselijke pax door zijn ploeg naar wroetels te volgen in de aftertuin van zijn samenschool, d'olde havenkabberdoes, toen per koerier koninklijk bezoek werd aangekondigd dat de goedheid had gevonden zichzelf te gaan vertreden op de straatweg langs welk een lieverluidanmoede rekel het spoor had uitgezet, gevolgd, tevens op wandelsnelheid, door een damesmeute cocker spaniels. Met maar één ding aan zijn hoofd, zijn rechte vazallentrouw aan de ethnarch, liet Humfried of Harold juk en zadel in de steek en kwam al struikelend rood aangelopen aangelopen zoals hij was naar buiten (zijn zweetrijke stoeferke fladderend uit zijn zakkenjas) en haastte zich naar zijn voorhof van zijn raadskelder in helmhoed, obikoord, solasjaal en plaid, plusfour, beenwindsels en bulhondlaarzen vermiljoen gekleurd met geurende mergel, rinkelend met zijn slagboomsleutels terwijl hij tussen de geveste bajonetten van het jachtgezelschap een hoge staak meetroonde waarop een voorzichtig opgelaten bloempot aardkant boven was bevestigd. Op zijne koninklijke hoogheid, die van brille jeugd merkbaar verziend was, of veinsde te zijn, en had willen vragen waarom gindse rijweg eigenlijk zo vol kuilen zat, maar in plaats daarvan informeerde of de kreeftenvangst tegenwoordig niet eerder gebruik maakte van schietmot en peurkwast als aas, antwoordde botweg simpele Haromfrield met onbevreesd voorhoofd zeer gelijkluidend in niet mis te verstane betoningen: Noj, uwe Maaienstajt, ik vaang ze pessies met die arige orwummers. Onze zeeman-koning, die 'n klaar hapslikje gemeentepils aan het wegklokken was, gorban en schonkgift, slokte daarop niet langer maar glimlachte recht van harte onder zijn walreusachtige snorharen en, toegevend aan dezelfde luimige jovialiteit die Willem de Konk had geërfd van moederskantklos samen met de genefische witte lok en wat kortvingerigheid van zijn oudtante Sofie, wendde zich tot twee houwdegens uit zijn gevolg, Michiel, jonker van Lek en Offelen en Elkert, de jubilerende schout van Drogt (zijnde de twee spervuurders Michiel M. Manning, protosyndiaken van Waterschans en een Italiaanse excellentie genaamd Giuccardijn, aldus een latere versie aangehaald door de hooggelardeerde Canner-van d'r Commicnooit), hoe dan ook een tryptische godsdienstige familie symboliserende puritas van dochtrina, zaken bennen zaken en het dollekervelstukje land waar de gepote pieterspatatten tieren en merkte neuzelippig op: Heilig gebeente van Sint Hubertus, hoe zou onze rode broeder van de Verregende Provinciën hoorbaar koken als hij wist dat we als vertroute baljuw een tolvanger hebben die ook soms een snoekheffer is en een oorwurmer bovendien! Want hij kon hem goed, Muzzel de Man, met zijn baard die te kapp'ren wilde varen 's morgens in de vroegte. (Nog steeds zijn die kiezelkorstige

lachters te horen, gragragrap, slieperdesliep, rond de boom die de vrouwe Selversholm langs de kant van de weg heeft geplant en nog steeds is er die mossieve overwoekersteenstilte hoorbaar die allebegiebelt: 'k Heb mijnz uitzij De Brond.) Blijft de vraag zijn dit de feiten van zijn nomingentilisatie als geregistreerd en geaccoleerd in beide of één van beide collaterale

andrépaulmurkische vertellingen. Zijn dit hun fata die wij sibyllijns lezen tussen de *fas* en diens *nefas?* Geen stront op de weg? En Zoroalster klokje thuis tikt wordt het? Yea, Malachius de krooncapabele khan? We zullen het misschien niet zo vlug te weten komen. De linke lonker zag ze luiden waar je circumschimmen met scentauren schaûwt. Weet dan wel, zoon van Hokmah, mocht er bijgeval enige methogh in uw midstee te vinden zijn, deze man is berg en tot bestijging verkere men weder. Heuvelen we terzij de vergissing, punisch als finikin, dat het niet de koning zelf was maar zijn onafscheidelijke zusters, tomeloze nachtkleppers, Scharesezede met Dunjahtzode, die vervolgens, toen de roveraars de socialichtjes hadden uitgeschot, naar de wereld afdaalden als amuzemissen en door Madame Soetelaar zijn opgevoerd als Rosa en Lily Miskinguette in de pantoreidans van de twee pleitige shutzpatronies Miliodorus en Galathee. Het grote feit doet zich voor dat na die historische datum alle door Haromfried gemonografeerde holografen tot nu toe opgediept het zegel H.K.I. dragen en hoewel hij lange tijd en alleen en immer Douwe Omfried was voor de etioppi-hongarlijerse dagloners van Lucalizod, en Kipper voor zijn maatjes, was het evengoed zeker een vrolijke draai van de massa die hem bij wijze van betekenis van die normatieve letters de bijnaam Hier Komt Iedereen gaf. En een indrukwekkende iedereen was het, steeds zichzelf gelijk en tegen zichzelf opgewassen en op grootse wijze al deze en dezulke universalisaties waardig, telkens wanneer hij zonder onderbreking, temidden van schreeuwlelijks uit de voorste rijen in de trant van *Hier heb je je neutjes!* en *Af die witte hoed!*, afgelost door Volg *die grog!* en *Zet Hem* op *de Lat* en *Spaar z'n* (bassvoco) *Laarzen*, van goed begin tot gelukkig eind het waarlijk katholieke amalgaam overzag daar vergaard in 's konings cafeestelijke huis van satijn luisterrijk boven voetlicht en schamplicht vanuit hun allesvaltvelden en bunders in unaniem klapplaus (de inspiratie van zijn leven en de doorbraakvanhun carrière) voor Mansjoer Wallenstein Washington Semperkellings evergroene rondreizend gezelschap in een speciaal ingelast optreden op hoog verzoek met vriendelijke toestemming voor het goede doel de barakke grond- en blubberwelvende voorstelling van het probleempassiestuk van het milleeuwnium, een hit sinds de schepping, *Een Koninklijke Scheiding*, vervolgens als het hoogtepunt van de climax nadert, met gezwollen pauzedeuntjes uit *Het Bo' Meisje* en *De Lelie* op alle balvurige hoogverzochte schouwavonden uit zijne onderlinkonings verboothe loge (zijn baasallener is daar een koekoekspuug minder eminent geplafonneerd dan de carrenaaldsmutsen van Maccabee en Collem) waar, als een heuse Napoleon de Zvlste, onze gebbetjesbakker van het wereldtoneel en op zijn manier cecelticocommediant in ruste, deze volksvoorvader van alle tijd zat, met het hele huis aan zijn voeten en de onafscheidelijke zakdoek breed uitgestrekt teneinde hals, nek en schouderbladen verkoeling te geven en in smoking door de garderobe in vakjes verdeeld en volledig losgegooid van een hemd dat terecht een allesslikker heet, op ieder punt de gestoomde pandjesjassen en de met marmer bedekte ladenkasten van het schellinkje en het vroege amfitheater verre voorbijgestevend. Het stuk was zus: kijk naar de lampen. De bezetting was zo: zie onder de klok. Dames cirkelen: jassen kunnen worden achtergelaten. Schellinkje, stalles en parterre, alleen staplaatsen. Habituees kapitaal intredend.

Chrétien Breukers
Tom en Jerry in de Dordogne

ABC en verder

Bij literaire duo's heb ik me heel lang helemaal niets kunnen voorstellen. Ja goed, je had Wolff en Deken, van de twee parallelle straten in Amsterdam, en de De Goncourts uit Frankrijk, van lange lange romans en roddeldagboeken, maar dat waren dode duo's. Verder had je voornamelijk duo's in het voetbal: René en Willy, de De Boertjes, Snabbel en Babbel. Toen verscheen, in 1987, het boek *Arbeidsvitaminen - Het ABC van Bril & Van Weelden*. Ik weet precies waar (in Nijmegen aan de Dominicanenstraat) en hoe (allengs jaloerser) ik dat boek heb gelezen. Zo'n boek wilde ik ook wel schrijven, het liefst helemaal alleen, want hoe dat nou zou gaan, werken in een duo, dat begreep ik niet; ik weet wel dat ik het boek iets, eh, iets ik geloof nieuws vond hebben, iets dat er niet of niet meer was in de Nederlandse literatuur, iets flonkerends, iets onbevangens, ik kan het niet precies omschrijven. En: het betrof het ABC van Bril & Van Weelden, ons stonden nog drieëntwintig letters, in zeven of acht boeken, te wachten!

Natuurlijk zijn die volgende boeken er nooit gekomen. Bril & Van Weelden stelden een boek over de Tweede Wereldoorlog samen, ze zijn ten slotte schatplichtig aan De Nieuwe Stijl, gaven een bundel krantencolumns uit en gingen steeds meer hun eigen weg. Bril werd een schrijver van wie ik alles met plezier lees, hoewel niet alles even geniaal is, Van Weelden raakte verstrikt in literair gedoe, met boeken die weliswaar ontstaan uit een Groots Idee, maar die verder vooral uitblinken door een warrige stijl en een onduidelijke gedachtegang. Het geeft niet dat die boeken er niet zijn gekomen: het idee dat *Arbeidsvitaminen*, een boek waar bijna alles instaat, bestaat is mij genoeg. In de meer dan vierhonderd bladzijden die het boek telt komt een ongelooflijke hoeveelheid onderwerpen aan bod: Gertrude Stein, kardinaal Richelieu, een sigarenzaak, Lieve Mona, een neukmachine, bijgeloof, burgerplicht en communicatie: een boek over alles en niets.

Inmiddels wordt het duo Bril & Van Weelden al jaren kunstmatig in stand gehouden, ergens achteraan in het Parool. Lang heb ik de colums gelezen, als eerbetoon aan dat eerste, overweldigende boek. De twee namen horen niet meer bij elkaar, het schrijversduo dat eertijds een verpletterende entree in de letteren maakte is verkruimeld, de combinatie van de twee namen begint iets weg te krijgen van Puk en Muk of Mop en Strop. Zielig bijna, zeker in vergelijking met de briljante colums van Bril, helemaal vooraan in het Parool, waar ooit Carmiggelt huisde.

Een literair duo moet maar één boek schrijven, dat is het beste, en het moet zeker geen boeken gaan aankondigen. Het literaire duo moet er ineens zijn, om meteen daarna weer te verdwijnen. Heel misschien mogen de twee afzonderlijke schrijvers boeken onder hun eigen naam gaan schrijven, maar het is veel beter als een van de twee helemaal verdwijnt, of kinderboeken gaat schrijven, en dat de ander een enorme carrière maakt. Af en toe kan hij in interviews terugblikken op de leuke tijd die hij had, toen, als onderdeel van een literair duo.

Tom en Jerry

Pas jaren later begon ik na te denken over de implicaties die het werken in een duo met zich mee kon brengen. Met een vriend van mij zou ik een roman gaan schrijven en een tijdschrift oprichten. Ja, dit soort verhalen is zelden origineel. We zaten achter

een typemachine en vulden het ene vel na het andere met de meest woeste verwikkelingen rond een paar jonge, aanstormende schrijvers. Wie goed las, zag dat het verhaal autobiografische elementen bevatte. Regelmatig lagen we hele avonden in de clinch over een metafoor of een zinswending, vaker over een metafoor dan een zinswending, trouwens, want we schuwden

de metafoor niet, hoewel we allebei duidelijk omschreven en met elkaar botsende ideeën over metaforen hadden. En zinswendingen, daar waren we al helemaal niet kinderachtig mee. Het manuscript is gelukkig verloren gegaan. Het tijdschrift is er nooit van gekomen.

Na een uitputtende sessie, tijdens welke we bijna de pijp aan Maarten hadden gegeven en sowieso vijanden voor het leven waren geworden, zapte ik op mijn tv van de ene zender naar de ander en bleef hangen bij een tekenfilm over Tom en Jerry. Blijkbaar had de ruzieachtige sfeer me dermate lucide gemaakt dat ik allerlei levenswaarheden uit de tekenfilm distilleerde. De manierwaarop kat Tom en muis Jerry, zo redeneerde ik, met elkaar omgingen leek op de manier waarop mijn vriend en ik aan het manuscript werkten. Altijd ruzie, maar toch zouden we niet zonder elkaar kunnen (dat we dat best konden bleek een half jaar later, toen we het manuscript versnipperden en elkaar uitmaakten voor alles watvies en voos was, maar dat wist ik die avond nog niet). Ook wij maakten op een vriendschappelijke manier ruzie en beschadigden elkaar net zo ver dat we de ruzie toch weer konden hervatten.

Ik heb nooit precies begrepen hoe dat nu gaat, werken in een duo. Ik kan het niet. Ik heb namelijk altijd gelijk en ga er van uit dat andere mensen dat ook vinden, van zichzelf. Vooral schrijvers weten altijd precies hoe het hoort en moet en zijn zo individualistisch ingesteld, dat elke inbreuk daarop een reden is om een vriendschap te doorbreken. Een schrijversduo moet iets hebben van Tom en Jerry, of misschien meer nog van Laurel and Hardy: de komiek en de aangever. Bij Bril & Van Weelden stel je je voor dat Van Weelden de aangever is, de goedige, wat suffe theorieënbouwer, en Bril de komiek, de stilist, de schrijver. Misschien hou je er wel veel gezelligheid en een berg meningsverschillen aan over en dat breekt het saaie schrijversleven, wie zal het zeggen.

Na Bril & Van Weelden schoten de duo's als paddestoelen omhoog in het Nederlandse literaire landschap. De laatste tijd krijg je zelfs het idee dat een beetje schrijver onderdeel is van een literair duo, eerdaags onderdeel zal gaan uitmaken van een literair duo of net uit het literaire duowezen is gestapt. Maar geen van die duo's heeft de frisheid van *Arbeidsvitaminen* weten te benaderen, zoals ook geen enkel voetbalduo de Van de Kerkhofjes in de schaduw heeft kunnen zetten (met als treurig dieptepunt het literair-achtige duo Henkes en Bindervoet, of Bindervoet en Henkes, weet ik veel).

Teamsport

Nog weer later zou ik gaan werken in een bedrijf waarin de *managers* - dat zijn mensen die bepalen wat andere mensen moeten doen, en wanneer -het voortdurend hebben over teamsport en teambuilding en over het *inspirerende* van het werken in teams, dit alles in een kromtaal die het midden houdt tussen Engels en iets dat in de verte op Nederlands lijkt, als het licht niet meer brandt en je kijkt met je ogen dicht. Zelf bleek ik daar behoorlijk veel moeite mee te hebben, met het werken in een team, ik raakte in het geheel niet geïnspireerd door het werken met de mensen die allemaal in mijn team bleken te zitten en ik moest heel vaak aan het bedrag dat ik maandelijks kreeg overgeschreven denken om er het bijltje niet bij neer te leggen. Het deed me denken aan het werken in een literair duo, maar dan erger.

Mijn eigen literaire werk speelde zich, in een logische tegenbeweging, steeds meer af op de vierkante centimeter, werd alleenspraak, en van publiceren begon ik

een af keer te krijgen. Alles wat ik publiceerde zou opgenomen kunnen worden in het grote teamwerk, dat literatuur in mijn verbeelding was geworden. Ik zag mezelf al in discussie met collega's, die mij wezen op de taak die ik had binnen een literair team, dat ik mij niet aan mijn *verantwoordelijkheid* binnen het team mocht onttrekken, en ga zo maar door. Kortom, na een start die dan wel niet heel erg vliegend, maar toch zeker heel aardig was geweest, liet ik het er maar bij zitten.

Het culmineerde allemaal in een steeds terugkerende nachtmerrie die ik hier kort zal beschrijven. Ik bevond mij in een kleine kamer, waarin zich een schrijftafel, een computer en enorme hoeveelheden papier bevonden. Papier in alle soorten en maten, alsof ik me in een magazijn van een drukkerij bevond. Mijn vriend met wie ik ooit zo hartstochtelijk had gewerkt aan een manuscript boordevol autobiografische elementen betrad het kamertje. Hij eiste dat ik, samen

met hem, een roman zou gaan schrijven. Ik weigerde, maar mijn weigering werd niet eens gehoord. Het moest moest moest. Ik raakte in paniek. Daarna betraden veel meer mensen mijn kamertje, onbekenden en bekenden, vrienden en collega's, maar ook Louis Couperus, Harry Mulisch en Lodewijk van Deyssel. Ik bleef weigeren en probeerde wakker te worden.

Dagen achter elkaar was ik volledig van slag. De droom bleef me achtervolgen, ik meldde me ziek, ik probeerde me voor te stellen hoe het zou zijn om met Louis Couperus, Harry Mulisch of Lodewijk van Deyssel een roman te schrijven, nog even los van het gegeven dat twee van de drie auteurs dood waren, ik overzag, met andere woorden, het slagveld en hoopte dat ik zomaar ineens een fortuin zou erven of een weldoener (m/v) zou ontmoeten, maar dat gebeurde niet, en ik ging weer naar mijn werk, waar ik iedereen vriendelijk te woord stond, zeggende dat het mij inmiddels veel beter ging, en toen ik Harry Mulisch een keer door de Leidsestraat zag lopen brak het zweet me uit.

Wel durfde ik daar na weer te publiceren, met mate en alleen in literaire tijdschriften, die toch niemand leest. Ook nam ik, samen met een vriend, een literair tijdschrift (Schrijver & Caravan) over, van welk tijdschrift wij nu de duo-redactie zijn. Ik bedoel maar.

Samen naar de dordogne

In 1992 deed een nieuw literair duo zijn intrede in de Nederlandse literatuur, zonder dat iemand in de gaten had dat het om een literair duo ging. Het was het jaar waarin het debuut van Ronald Giphart, *Ik ook van jou*, verscheen. Het boek is weliswaar niet door een literair duo geschreven, maar het gaat over een literair duo. Twee vrienden, Edgar Fräser en Ronald, die het uitstekend met elkaar hebben getroffen gaan op (kano)vakantie naar de Dordogne, in een ‘queeste naar liefde, literatuur en geluk.’

> ‘Laten we überhaupt deze tocht op een hoger niveau brengen, ik bedoel, laten we de tocht een doel geven, een naam.’
> Ik knik en denk.
> ‘Dordogne 1990, queeste naar liefde, literatuur en geluk.’
> ‘*Dordogne 1990, Grote Queeste Naar Literatuur en Seks*,’ zegt Fräser, ‘want liefde en geluk is samen seks.’
> Liefde en geluk is samen seks.
> Ik knik.
> We geven elkaar een hand.
> We slaan om.

[In dit citaat is de ik-figuur Ronald]

Het hele boek staat boordevol plannen, opzetten en, natuurlijk, meningen over literatuur. De twee hemelbestormende vakantiegangers weten het allemaal heel erg goed en zijn ook vast van plan om het helemaal te gaan maken. In de literatuur, uiteraard, waar anders, en in de liefde. En als er dan nog wat geluk bij komt kijken, maken ze het ook gelijk in de seks. In de loop van de jaren hebben de twee personages uit het boek zich voortgezet, onder andere namen, in andere boeken.

Het literaire duo Fräser en Ronald ontworstelden zich, zou je kunnen zeggen, aan *Ik ook van jou* - iets wat meestal andersom gebeurt, de meeste auteurs raken hopeloos verloren in hun geschriften - en ondernam de afgelopen jaren een aantal activiteiten. Ze maakten het *Kwadraats groot literair lees kijk knutsel en doe vakantieboek*, met t-shirt, in 1993, waarin Fräser en Ronald Arnold Hitgrap en Brett Tanner heetten, anagrammen voor Ronald Giphart en Bert Natter, maakten onder weer een pseudoniem een grappig boek over 'gesprekshandelingen' en publiceerden her en der artikelen over literatuur. Maar ze hebben zich, tot 1997, nooit openlijk als duo gepresenteerd. In 1997 verscheen van Ronald Giphart bij de Bijenkorf het boek *De ontdekking van de literatuur*, waarin de volgende verantwoording is opgenomen: 'Bert Natter heeft mij bij veel stukken geholpen, sommige stukken hebben we samen geschreven. Dit boek is evenzeer van hem als van mij. Spreek vooral hém erop aan.' Vijf jaar na een literaire bootreis naar de Dordogne trad het duo voor het eerst in de openbaarheid, een voorzichtige literaire *coming out*. Binnenkort verschijnt een soort *the best of* alle leuke stukken van het duo bij Podium. Het wachten is op een heel boek van het minst als literair duo aan de weg timmerende literaire duo van Nederland; of misschien blijft het allemaal veel spannender en vitaler, zo, als we alleen af en toe

het idee krijgen dat het hier om een duo gaat. Bovendien lijkt het op een strategie: het minst aan de weg timmerende literaire duo houdt het zo, om de zorgvuldige lezer, ik dus, heel lang in spanning te houden. En natuurlijk weten ook zij dat een literair duo ten ondergang is gedoemd na het publiceren van het eerste boek. Ruzies, meningsverschillen, gedoe.

Helemaal alleen

De meeste schrijvers kunnen het helemaal alleen af. Een enkeling weet het verder ook niet en sluit zich aan bij weer een ander iemand die het ook niet weet. Dat wordt dan een duo. Je moet ten slotte wat, en schrijven is een eenzaam vak. Nou ja, eenzaam, dat is het woord nietje zit altijd maar alleen in een hoekje als je schrijft, de tijd dat men in het café schreef lijkt voorgoed voorbij, en als je altijd maar alleen aan iets zit te werken ontwikkel je vanzelf het idee dat je het makkelijk alleen af kunt, hoewel je je soms ook wel eenzaam voelt. Vreemd genoeg denk ik bijna helemaal nooit aan literaire duo's, behalve soms aan Bril en Van Weelden, als ik een column van Bril lees, of als ik Van Weelden op de televisie zie en me erover verbaas dat hij zo moeilijk uit zijn woorden komt. Hun gezamenlijke column sla ik over uit bewondering voor Martin Bril. Ook heb ik wel eens aan Wolff en Deken gedacht, als ik in de tram zat en langs de twee straten kwam -de allereerste keer wist ik niet zo goed waar die twee namen me ook alweer aan deden denken. Ik denk überhaupt nooit aan literatuur of aan schrijvers, ik weet niet hoe dat komt, wellicht gaat het hier om een afwijking. Wel lees ik vaak een boek en daar hoop ik een beter mens van te worden, je kent dat wel.

Wat ik verder vaak heb is het volgende: ik loop over straat, het is al een beetje later en het daglicht gaat langzaam over in een milde schemering, dan denk ik: ‘zouden Ronald Giphart en Bert Natter ooit een boek gaan schrijven, samen, zouden ze, kortom, de cirkel rondmaken en voor één keer veranderen in Fräser en Ronald, twee boefjes uit het boek *Ik ook van jou*, dat zou wat zijn, erg mooi zou dat zijn, ik kan bijna niet wachten.’ Maar je begrijpt dat ik die gedachten voor me houd, dat ik toevallige voorbijgangers geen deelgenoot maak van mijn gedachten. Ik kijk wel uit. Ze zien je aankomen.

Chrétien Breukers (1965) is dichter.

Bleker & Elmendorp
Een omweg naar huis

Vandaag was ik wakker voordat de wekker afliep. Dat is op zichzelf niet vreemd, hoewel het me zelden gebeurt. Het vroege zonlicht dat in dunne stralen door de gordijnen kierde, had een zekere kwaliteit: ‘goud’ gaat me te ver, maar het ontsteeg het amalgaam. Wellicht was het de ochtendzon die me fris uit bed deed stappen, naar boven liet gaan en me alle keukenladen open deed trekken. Ik weet het niet. In een van de laden vond ik een vleesmes dat daar niet hoorde te liggen. Voor ik terugging naar de slaapkamer heb ik het koffiezetapparaat ingeschakeld, en ik heb nog even naar het vochtig pruttelen van het doorlopende water geluisterd.

Het dekbed is teruggeslagen naar het voeteneind, door mij. Ik sta naast het brede bed. Iris ligt op haar rug. Ze slaapt. In mijn hand rust het vleesmes. Ik heb het vergeten terug te zetten in het messenblok op het aanrecht. Door het zachte, over haar slip glooiende vet van haar dijen en buik trekt een huivering. Ik bekijk haar kruis, en zie een kleine roestbruine veeg in het witte katoen. Enkele ruwe haren steken onder het elastiek uit. Iris heeft een krans van vijf moedervlekken rond haar navel. Als haar buik ontbloot is, herken ik haar overal. Haar borsten, minieme sporen van craquelé in de huid, zijn langs haar zijden afgegleden. Op het gezicht met de gesloten ogen staat een bewegingloze glimlach. Iris slaapt diep. Ze moet schrikken om wakker te worden. Zonder schrik blijft ze slapen.

De wekker loopt af met een machtig, droogmetalen geratel. Iris stoot zich omhoog, haar arm in de aanzet van de zwaai die de wekker moet uitslaan. De arm stokt, valt terug. Dan zie ik dat ze haar keel om het vleesmes in mijn hand heeft gedreven. Ik trek het snel terug. Bloed klokt uit haar adamsappel. Ik hoor een natte zucht, niet van haar gesloten lippen die nog in dezelfde glimlach staan. Met een lichte vingerdruk zet ik de wekker uit.

Voor hun leeftijd zijn de jongens notoire langslapers. Ik kan rustig zeggen dat ze die eigenschap van hun moeder hebben. Voorzichtig open ik de deur van hun kamer en ga tussen de bedden instaan. Ze slapen op hun rug. Ze zijn een tweeling, en in vele opzichten elkaars tegenpolen. Om te beginnen uiterlijk. Joël heeft mijn gedrongen lichaamsbouw en donker haar dat zich volgens Iris naar geen enkele kam voegt. Micha's haar is zacht krullend blond en hij bezit, zo klein weg al, de rijzige magerte die Iris destijds had. Joel heeft een mopsneus, die van Micha is spits. En dan de karakters. Waar Joël zich warm en kwebbelend onder de mensen begeeft en hun schoten opzoekt, zich overdraagt aan ieder paar armen dat hem aandachtig wil optillen, altijd zorg dragend voor een vertederende bel snot op zijn bovenlip, daar hanteert Micha een gereserveerde opstelling. Als hij praat is het in verrassend welgekozen woorden, en aanrakingen lijken hem niet af te stoten, wel te verbazen, alsof hij al de onwezenlijke, bijna toeristische sensatie voelt die contact van de eigen huid met ander, vreemd vel kan opwekken.

Natuurlijk zijn er overeenkomsten, ook naast hun voorkeur voor de diepe slaap. De meest treffende is dat ze gedurende de nacht hun kussen van het bed afwerken. Tegen elkaar aan liggen de compacte, vrij zware kussens in de geul tussen de bedden. Ik pak ze op, in iedere hand een. Ik dek de jongens tegelijk toe. Hun bewegingen zijn klein en schokkerig.

Langer dan gewoonlijk sta ik onder de douche. Het vroege, koele tijdstip heeft niet kunnen voorkomen dat ik gezweet heb. Er is nieuwe zeep, een vaalbruin tablet met de ruige structuur van haver. Hij rult mijn huid en wrijft de dode cellen als lauwe, grijze balletjes van me af. De handdoek waar ik me mee afdroog, voelt zachter dan gisteren. Het is dezelfde handdoek.

Mijn wangen inzepend kijk ik de slaapkamer in. Op mijn deel, het droge deel van het bed heb ik mijn kleren klaargelegd. Ze vormen een onopvallend ensemble, de sokken met de gedekte schotse ruit, de blauwe band-

plooibroek en het witte overhemd, maar daar, op het bed, steken ze af tegen de grote plas bloed die Iris heeft verloren. Ze lijken schoner. Ik wend me naar de spiegel in de badkamer, en scheer me met aandacht.

Onder de brug dringen de geluiden van het verkeer niet door. Dat ik de weg heb verlaten, een smalle afrit heb genomen en mijn fiets heb neergezet, laat onverlet dat ik onderweg ben naar mijn werk. Ik ben aan de late kant, het ontbijt heb ik moeten beperken tot een kop koffie. Gelukkig is het bedrijfsrestaurant goed voorzien. De afrit langs de brug zag er onweerstaanbaar uit. Het kwam niet door het asfalt dat glinsterde als een sterrenhemel, hoewel het idee om de kosmos onder een fiets te laten verglijden zijn aantrekkelijke kanten heeft. Er lag een schoen, vlak voor het punt waar de afrit in een sierlijke curve onder de brug en uit het zicht verdween. Ik loop over een zwevend betonnen pad. Er is geen hekwerk. De schoen heb ik meegenomen, een hoog model van gebarsten leer met sisaltouw als veter. Een blik naar boven laat me de aderen in de onderkant van het brugdek zien. Mijn voeten verkruimelen gruis, her en der liggen brokken vers puin, ook in de ruimte die is ingesloten door de schragen van de brug. Beneden steken roestige metalen uiteinden van wapening uit het beton. Als ik hoest, komt er geen galm terug. Het is hier koel. De plek bevalt me.

Bij het opklinken van de geneuriede melodie denk ik eerst dat het brugdek in harmonische trilling is geraakt en zal gaan instorten. Dan hoor ik dat de tonen van onder mij komen. Ik loop naar de rand van het zwevende pad, hurk, spring.

Er ligt een man, op zijn rug. Hij is gekleed in een dikke jas die crèmekleurig moet zijn geweest. De pijpen van zijn broek zijn bij de enkels dichtgebonden. Zijn ene schoenzool is gescheurd, uit de andere broekspijp steekt een gezwollen, knobbelige voet. Een grijze baard beweegt op zijn kaken als hij het neuriën stopt, en begint te zingen. Ik herken de woorden niet. Ze klinken Duits, ze ruiken naar havermout met suiker. Naast de man ligt een plastic tas met het logo van een warenhuis. Ik loop naar hem toe en prik mijn schoenpunt in zijn dij. Het zingen stopt abrupt en hij schiet overeind, grijpt de plastic tas.

‘Je poten daar vanaf en ik ben hier niet geweest.’ Zijn stem klinkt als de brokken puin waar hij tussen zit, knisperend, zuiver. Fletsbruine ogen geven zijn gezicht, zijn rode, gekloofde gezicht, een wilde gratie voordat ze mij zien en tot rust komen. Zijn rust maakt mij ongedurig, merk ik als hij ontspannen naar me glimlacht: ‘Die is van mij.’

Ik kijk op hem neer, naar zijn koortsige lippen, en werp de schoen, die hij behendig opvangt en aantrekt.

‘Eten.’ Hij intoneert bijna schalks. ‘Een goede dag begint met eten, maar duur. Heb je eten? Heb je geld? Ik zing voor je, ik ben tenor. O man, ik zong op schepen, de zee aan je voeten en applaus in je kop, altijd vrouwen met geld die betaalden voor...’ Hij lacht een melodieuze lach.

‘Voor alles?’

Zijn hoofd waggelt jaknikkend op slappe nekspieren. ‘Alles. Heb je geld?’

‘Wat heb je nodig?’

‘Die vruchtenwijn. Die was goedkoop. Weet je wat ze nu vragen? Er zijn dagen dat ik niet eens, ik heb rechten, bedoel ik. Als consument.’

‘Die wijn is veel te duur,’ beaam ik. Het doet me goed om de kleur in zijn gezicht te zien oplopen. Hij drukt de tas tegen zich aan en steekt zijn vrije hand naar me uit.

‘Help me, vriend. Mijn botten.’

Ik grijp zijn hand en trek hem omhoog. De man zwalkt langs me heen, hij struikelt, lijkt zijn evenwicht te hervinden, valt. In een flits zie ik zijn opengesperde mond, met redelijke tanden. Zijdelings komt zijn hoofd terecht op een metalen staak die uit het beton priemt. Het hoofd voegt zich naar het metaal dat bij het oor is binnengedrongen en schilfers roest achterlaat op de huid, op de grond. Zijn grijze baard, al het hoofdhaar zit weelderig verschrikt. Ik draai me om en vind een trap naar het looppad dat me op de brug zal terugbrengen. Mijn fiets staat nog waar ik hem heb achtergelaten. Vreemd genoeg had ik hem niet op slot gezet.

Het werk, het rode gebouw waar ik werk, bevindt zich op de zuidelijke oever van de rivier. De brug loopt steil af, wat me altijd noopt tot een krachtig toeknijpen van de remmen. Vandaag laat ik mijn fiets vrij uitrijden. De verkeerslichten staan op groen, ongehinderd suis ik over de kruising aan de voet van de brug.

Ik ben bijna alleen in het restaurant. Voor me staan de resten van een fruitsalade, roereieren met zalm, water. Het liefst ontbijt ik licht. Op tafel ligt ook een krant die ik doorblader maar niet lees, genietend van de zachte druk in mijn maag en het heimelijke moment, de diefstal van arbeidstijd die me oogluikend wordt toegestaan. Iemand tikt op mijn schouder. Naast me staat een jonge vrouw, een meisje, blond, haar haren opgespeld.

‘Rook je?’ vraagt ze.

‘Dat mag hier niet.’

‘Kom.’

Ze neemt mijn hand en voert me mee naar de liften. Ze lacht een witgetande lach, zo wit als de oplichtende knop die de lift naar ons toe dirigeert. We stappen in de lege cabine. We gaan naar boven, acht etages. De deuren schuiven open en ze wervelt door de gang, wenkt me.

Als ik de kamer binnenkom voel ik een kneepje in mijn hand en een vlugge streling aan de binnenkant van mijn pols. De ruimte is in opbouw. Het tapijt is van een onbetreden en smetteloos blauw, fel, neigend naar kobalt. Tegen de muur staan reproducties van, vermoed ik, Monet en Gauguin, in aluminium lijsten. In een hoek zie ik meubilair, opgestapeld, in plastic.

‘Hier komt de directeur te zitten.’ Ze trekt spelden uit haar haren, maakt een clip los. Haar hoofd schudt in blonde spotternij die op haar schouders tot rust komt. ‘Bij mij op de afdeling houden ze niet van lang haar. Ik heb jou nog nooit gezien.’

‘Ik zit bij Particulieren,’ zeg ik.

‘Ik bij Ondernemers.’ Een pakje sigaretten verschijnt. Ze neemt er twee uit en biedt mij er een aan. Ik heb nooit gerookt, maar ik accepteer hem en steek hem tussen mijn lippen. ‘Ik word directeur,’ zegt ze. ‘Sinds kort, sinds ik deze kamer ontdekt heb. Ik loop weleens rond. Niemand loopt hier rond.’

‘Een omweg,’ zeg ik, schor van het vuur dat ik heb ingezogen. Ze kijkt me niet begrijpend aan, loopt dan naar de lange rij van ramen die uitzien op de rivier en de brug.

‘Jij bijvoorbeeld. Jij bent mooi en ik zie je vandaag voor het eerst. Zegt dat niets? We verzuren als augurken in een pot en niemand draait het deksel eraf, niemand doet het raam open. Ik word directeur en weet je waarom? In een directiekamer kunnen de ramen open.’ Ze draait aan een sluiting en een raam zwaait naar binnen.

Ik hoor de gestage brom van het verkeer, een claxon. Ik ga naast haar staan, knijp mijn ogen dicht tegen de wind die op deze hoogte anders waait, harder. Haar haren kietelen mijn gezicht, en als ze zich omdraait en voor me op de vensterbank gaat zitten, kietelt mijn gezicht het hare. Zachte lippen heeft ze, vettig snuffelend over mijn wangen, mijn neus, en ze hapt naar me, ze bijt naar, ze hapt in mijn mond, roekeloze warme tong die achter mijn tanden haakt, en ze zuigt, ik voel hoe ze mijn lippen aan de hare sluit terwijl ze haar armen heft en achterover leunt zodat ze, ja, aan mijn mond hangt in de vrije winderige ruimte, buiten. Ik hoor een plotseling geluid waarvan ik weet dat ik het niet hoor, maar het snerpt venijnig langs mijn oren voor het verdwijnt, stalen vezels in een kabel die draad voor draad maar steeds sneller hun samenhang verliezen, tuien van een hangbrug die op breken staan. Een korte oogbeweging maak ik, een schrikreactie die plotseling de zuiging van onze lippen verbreekt. Haar tanden schrapen langs mijn tong en dan heb ik vrij zicht op

de brug en de tuien, de roerloze tuien. Ik zie een sigaret die een ogenblik lijkt stil te hangen in de lucht voor hij als een zwaar boomblad begint neer te dwarrelen. Een zachte, mulle plof klinkt.

Op straat, in de diepte ligt een vlezen kronkeling ter grootte van een kever. Ik doe een stap terug, wend mijn blik af van de horde mensen die toestroomt. Over de rivier pendelt een bootje. In de spelonken van de brug, aan de noordelijke oever, is niets van activiteit te bespeuren.

De lift brengt me terug. Ik ben lang weggeweest, dat zal opgemerkt zijn. Wanneer men me vraagt mijn tijd te verantwoorden, zal ik dat doen met de waarheid. Een omweg, zal ik melden, een sigaret. Ik beken, ik heb gerookt. Het lijkt me het beste om ongevraagd op mijn groepsleider af te stappen en hem dat te vertellen, dan blijf ik de blikken en het gefluister voor.

Op de tweede word ik besprongen door De Widt. Zijn das zit scheef, hij trekt me door de gang, langs onze afdeling, naar de glazen kolom van het trappenhuis.

‘Beneden.’ Opwinding trilt in zijn stem. Zijn ogen glinsteren verdacht. Een oud-collega vertelde me eens dat hij, de oud-collega, een prostituee had bezocht. De glans in zijn ogen was dezelfde als in die van De Widt. ‘Beneden. Er is iemand... Er is iemand...’ Dat is al heel wat, wil ik zeggen, maar ik zeg het niet. Een deur klapt open, galmend over de betonnen treden.

In de buitenlucht is het nagenoeg windstil. De zon schijnt lauw. De stoep is bevolkt door een ruw aangeslibde cirkel van mensen, een paar kijken naar boven, de meeste reikhalzend vooruit. Ik zet er de pas in. De Widt hijgt achter me, ik merk dat ik mijn ellebogen gebruik om naar voren te dringen. Dan is er ruimte. Op de stenen ligt een prachtige vrouw, blond, slank, jong, ongeschonden, haar ledematen verdraaid in een ongemakkelijke, maar niet onnatuurlijke houding. Het zonlicht tekent een dikke, vale schaduwlijn om haar lichaam. Hoe weinig doet een val van acht etages met de menselijke vorm: ik zie een bekend gezicht, stevige ronde wangen en nee, haar lippen zijn niet veranderd, ik zou de kus, die afgerukte kus, onderbroken door ja wat, een stom gebrek aan vacuüm, als ik nu zou knielen dan zou ik hem, de kus, kunnen voortzetten. Weet iemand hoe laat het is? Iemand moet weten hoe laat het is.

‘Ja god, zeg, halféén of zo.’ Dat is de stem van De Widt. Hij staat me mild verbluft aan te kijken. Mijn hand is verankerd in zijn revers.

‘Wat is er zo belangrijk dat je...’

‘Ik heb een afspraak,’ zeg ik, en ik laat hem los.

De rest van de middag breng ik door achter mijn computer. Er is invoerwerk, voornamelijk nummers, af en toe een woord. Ik krijg weinig telefoontjes. De Widt bekijkt me een aantal malen vreemd, in het voorbijgaan. Gewoontegetrouw loopt hij veel. Ik voel geen behoefte me te verantwoorden voor het laten passeren van een afspraak die ik niet heb, dus zeg ik niets. Hij draagt vandaag zijn corduroy jasje, valt me op. In zijn vrije tijd schijnt hij iets met keramiek te doen. Mijn vingers geuren vreemd, niet onaangenaam, maar vreemd. Het duurt even voordat ik besef dat de rook van een sigaret aan mijn huid kleeft.

Gisteren begon het. Ach kom, een ommetje.

Wat ik 's avonds op straat deed? Ik had mijn huis verlaten vanwege een onbeduidend conflict. Ze was aangenaam, de schemering. Er stond een schuchtere wind die het zweet van me wegblies, me zelfs trakteerde op vleugen kippenvel. In weinig huizen brandde licht, maar er was nog voldoende dag over om beweging te zien van gordijnen, planten, menselijke silhouetten. Ik hoorde het gekraak van een schommelstoel op een houten vloer.

Bij het café op de hoek van de straat vertraagde ik mijn gehaaste tred. Die kroeg heeft grote ruiten die overdag donker zijn, en 's avonds diffuus geel. Boven de deur hangen gipsen jongenssopranen. Voor mezelf noem ik het Café Naamloos, omdat er niets op de ruiten te lezen staat. Ik heb het nooit bezocht, ook gisteren niet, hoewel ik gepasseerd werd door een man die naar binnen ging en de deur voor me open hield, met een vragende blik op zijn nuchtere gezicht. Vriendelijk heb ik hem bedankt.

Het leek me niet het tijdstip om honden uit te laten. Misschien dat het geluid me daarom verraste. De straat waar ik liep was smal, de bebouwing hoog, de meeste

huizen dichtgetimmerd en de straatlantaarns die niet kapot waren, gaven weinig licht. Ik draaide me om naar het geluid dat geklonken moet hebben als hups getrippel. Hoog op de poten kwam een jonge hond me tegemoet. Hij droeg een penning, dansend rond geflonker. Ik aaide zijn stevige vacht.

‘Waar is jouw baas?’ vroeg ik. Hij sprong tegen me op, duwde zijn snuit in mijn kruis. Ik aaide zijn spitse oren. Met een plotselinge duik nam hij mijn pols in zijn bek, blij jankend keek hij me aan. Ik wrikte mijn pols los, aaide. Opnieuw deed hij een speelse uitval. Door het geknauw van de scherpe jongehondentandjes moest ik hem met twee handen aaien om tegelijk zijn bek dicht te kunnen drukken. Ik omhelsde hem, zijn nek draaide en binnenin kraakte er iets. Het hondenlijf werd slap in mijn armen. Ik legde het in een portiek.

Plotseling schiet me te binnen dat ik de penning van de hond heb meegenomen. Ik haal mijn vingers van het toetsenbord en voel in mijn broekzak. Onopvallend open ik mijn hand en ik bekijk de penning. In het metaal is een nummer geslagen: 43820. Op mijn computerscherm, naast een knipperende cursor, staat ook een nummer: 663-85.

‘Wat heb je daar?’ Dat is, alweer, De Widt. Zijn ogen zien er listig vernauwd uit en zijn stem klonk meer dan belangstellend. Als ik opkijk, deinst hij terug.

‘Ik weet het niet,’ zeg ik.

Gedwongen door een lekke band heb ik het werk, het gebouw waar ik werk, lopend verlaten. De namiddag baadt het centrum van de stad in frisse tinten. Mijn fiets hobbelt mee aan de hand. Ik wandel langs het kantoor van een verzekeringsmaatschappij, de gevel lijkt op een vlag in de wind. Verderop kijkt het bladgouden beeld van een dame vanuit haar wapperende gewaad op me neer. Stadsbussen geuren naar diesel en warm rubber, ik zie de gebogen glazen voorkant van het treinstation met de grote, onverbiddelijke klok. Het duet van een tram met zijn rails geeft me zin in muziek. Ik laat mijn fietsbel klingelen.

Dan is er beweging, duwen en trekken tussen de voetgangers. Een hoge kreet klinkt. Een magere man, haakse sprongen makend als een vluchtende haas, rent op me af. Aan zijn arm slingert een tas. Te laat merk ik dat ik de greep op mijn fiets verloren ben. Hij kantelt, klettert voor de voeten van de rennende man, die verstrikt raakt in het frame. De tas, losgelaten, zweeft van hem weg in een langzame ronding. Hij breekt zijn val met zijn handen, worstelt zich los uit de metalen buizen. Een remkabel breekt. De man krabbelt op, zijn lichaam gekromd voor een sprong die bij mij, op mij zal eindigen. Ik zie tot bloed geschaafde handpalmen. Zijn oogwit is geel. Hij opent zijn mond en maakt een kort, bijna krakend geluid. Struikelend rent hij verder zonder tas, verdwijnt in een zijstraat.

Ik raap mijn fiets op en zet hem tegen een paal. Dan wend ik me tot de tas, die zwart is. Hij is niet groot, maar de bolle vorm doet inhoud vermoeden, ternauwernood ingetoomd door een stevige koperen sluiting. Het leer voelt zacht en breekbaar.

‘Meneer, meneer, dank u, dank u.’ De herhaling in de stem verbaast me, het klinkt alsof ik in tweevoud op straat gehurkt zit. Een witte hand sluit zich om de mijne, en om de tas. Vlak boven me hangt het hijgende gezicht van een vrouw. Ze heeft dik haar, blond, het krult. Het gezicht is smal, de neus spits. Ze draagt een korte mouwloze jurk, aan de voorkant dichtgeregen door een dunne veter. In haar benen zie ik het diepliggende blauw van bloedvaten.

‘Die is van u.’ Ik overhandig haar de tas door mijn hand onder de hare vandaan te trekken.

‘Sorry, het is... Ik was, ik keek...’

‘En dat zag hij. Ze zien alles.’ We staan op, ik sla mijn broek af. Het vel op haar knieën is rood en gebutst. In haar open schoenen rusten ongelakte teennagels.

‘Klootzakken.’ Het doet me goed te zien dat de stroom van mensen en verkeer zijn normale loop niet heeft verloren. Even voel ik de lichte druk van haar vingers op mijn buik.

Ik zweef in de donkere koelte, langs de plataan die het begin markeert van de straat waar ik woon. Een eerbiedwaardige veteraan met een puisterige, bladderende bast. Hij lijkt ouder dan ik. Er is licht van straatlantaarns en priemend hotsende bundels, een auto die over een verkeersdrempel sukkelt. Het is later.

Met de blonde vrouw heb ik een concert bijgewoond. Of zonder de blonde vrouw, maar ik heb muziek gehoord, een repetitieve rondgang voor strijkers en sopraan, Gorecki? Ik graai in mijn broekzak en vind een kaartje van het concertgebouw, één, maar de vrouw heeft zelf haar toegang voldaan, daar stond ze op. Ze heeft me gezegd hoe ze heette, en meer, waar ze vandaan kwam, dat ze net als ik getrouwd was en kinderen had, twee jongens. We hebben de tijd, de tijd tussen onze ontmoeting en het concert, overbrugd met eten en wijn. Me dunkt dat we gepraat hebben, over ja, over van alles, Gauguin, Monet, huisdieren, het zwaktebod dat huwelijk heet en dat, werden we het eens, het sterkste bod is dat een mens kan doen. De blonde vrouw sprak, gloedvol en licht beschonken, over de onmogelijkheid van geloftes, over het ongeschreven contract dat men ondertekent door een spetter zegellak op het kale papier te plengen omdat het alles is wat we hebben, een spetter rode lak. Liters rood. God, de wijn was rood. Ik heb haar applaus gegeven, voor haar klapte ik harder dan voor de sopraan in het concertgebouw. Na afloop verdween ze in de uitwaaierende menigte bezoekers. Dat ze niet wist waarom, hoorde ik haar zachte stem. Dat ze het weer zou doen. Een lichte kus, meer adem dan lippen, een schaamtevol, besmuikt verdwijnen, maar licht. Een trein om te halen.

Nu ben ik bijna thuis, in mijn straat, aan de kant waar mijn huis zich bevindt. Ik besef dat ik mijn fiets op roekeloze wijze heb verspeeld. Het lijkt onbelangrijk. Ik zie een metalen glans in het slot van een voordeur, niet mijn voordeur. Er hangt een sleutelbos. De sleutels zijn echt en degene die in het slot zit, draait.

De gang is smal, indirect verlicht door gelig schijnsel. Mijn voet raakt een voorwerp dat lawaaiig door de gang buitelt. Ik pak het op, streel het gladde hout van een honkbalknuppel.

‘Bart? Bart, ben jij dat?’ Naar de vragende stem loop ik, naar het schijnsel van een kamer. In een bed zie ik de grotendeels bedekte lichamen van een man en een vrouw. Ze komen beiden overeind tot ze zitten, tegelijk. Dat treft me aangenaam. Ik ga naast het bed staan. ‘Wat een dag,’ zeg ik.

‘Wat moet dat?’ Geforceerde bariton, de man praat. Er klinkt geraas en gerinkel en plotseling is het een stuk donkerder in de kamer. De knuppel heeft een nachtlampje versplinterd, uit een gebroken glas sijpelt water. ‘Van wie zijn die sleutels?’ Ik houd de bos omhoog. De lichtbehaarde borst van de man zet uit, krimpt in als hij knikt. Ik werp de sleutels op het dekbed, naast een bobbel die zich snel terugtrekt. ‘Gaat u nu...’ De trilling in de vrouwenstem bevalt me, of niet, maar ik voel een brede glimlach opkomen.

‘Ik weet het niet. Hoe lang zijn jullie al samen?’

‘Wij... ik... hoe lang?’ De man kijkt wanhopig naar de vrouw, die het dekbed tot onder haar kin heeft opgetrokken.

‘Twaalf jaar,’ zegt ze.

‘Bevalt het?’

‘Nou ja... je hebt wel eens... ja. Ja.’

‘Bart is laat. Wie is Bart?’

‘Mijn zoon.’

‘Niet van hem?’

‘Hij was er al toen ik... Hij was er. Een goede knul,’ zegt de man, zijn ogen gericht op de kop van de knuppel, die ik in mijn handpalm laat vallen. Het hout voelt hard aan, warm.

‘Zijn jullie getrouwd?’

De man recht zijn rug en zegt: ‘Ik ga haar vragen.’

Even wordt het stil. Ik speur naar een reactie op het gezicht van de vrouw, zie niets veranderen maar ze zegt:

‘Ja.’

‘Mooi,’ mompel ik. Dan bekijk ik de kleine ravage op het nachtkastje. Het fineer slaat wit uit onder het water.

‘Zal ik... De rommel. Zal ik een doekje pakken?’

‘O, maar...’

‘Niet nodig. Blijf zitten.’

Ik vind mijn weg alsof ik hier thuis ben. In de gang ligt, zie ik nu, het donkere parket dat ik zelf gekozen zou hebben. Het loopt door in de keuken.

Koud voelt het gespikkelde aanrecht, als graniet. De knuppel zet ik in een hoek. In mijn broekzak vind ik een munt, de hondenpenning. Piek met mijn duim. De munt valt bij de knuppel in de hoek. Een doekje, droog nog en zacht, ligt opgevouwen naast de gootsteen. Ik maak het nat onder een chromen kraan, zo een met een handgreep waarmee je water moeiteloos van heet naar koud kunt laten vloeien. Ik neurie. Ik knijp het doekje uit, water stroomt in de stalen bak. Het keukenraam is schoon, het geeft zicht op een beheerst onverzorgde tuin die glanst in het omfloerste licht uit, vermoed ik, elektrische bron: grofbladige bamboe, een ruwhouten rozenboog, kamperfoelie, een zinken badkuip met waterlelies en lisdodde, zacht golvend. Een tuinbank, schoffel- en spitgerei. Alles hout.

Als ik nu naar buiten loop, schuttingen beklim, door perken stommel en het doornige struikgewas voor lief neem, kom ik in mijn eigen tuin uit. Daar bloeit astilbe, daar woekert clematis. De schuur is vrij toegankelijk omdat ik hem gisteren niet op slot heb gedaan. Aangrenzend aan de tuin zal ik openslaande deuren vinden, deuren die naar de slaapkamer leiden, waar Iris. Misschien loop ik zo dadelijk naar buiten. Uit het doekje in mijn hand valt een druppel.

Ruud Elmendorp (1961) Studeerde Nederlands en Maatschappijleer aan de lerarenopleiding te Delft. Werkt thans als verslaggever bij TV Rijnmond. Schreef gedichten, reisverhalen en reclameslogans.
Frank Bleker (1966). Studeerde Nederlandse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Utrecht en kunst- en cultuurwetenschappen aan de Erasmusuniversiteit Rotterdam en bezocht de toneelacademie te Maastricht. Werkt thans bij een uitgever van landelijke dagbladen. Schreef verhalen, filmscenario's en de toneelstukken Geen Boodschappen *(1995) en* Een deel Belladonna (*1 996). Frank Bleker en Ruud Elmendorp schreven samen de roman Zwart* Glas *(Prometheus 1997) en de korte verhalen ‘Oscar’ (Bunker Hill 1997), ‘Retour’ (Optima 1998), ‘Met Anita’ en ‘Een omweg naar huis’. Een nieuwe roman is in voorbereiding*.

Marijke Streefkerk
Een opdrachtgever uit hoger sferen
Over Jan Tetteroo

Het telefoonboek van Amsterdam vermeldt precies tien keer de naam Tetteroo. Geen van de telefoonnummers daarachter zal echter tot een gesprek met de Amsterdamse schrijver Jan Tetteroo (1961) leiden. Niet omdat zijn nummer geheim is, maar omdat hij niet bestaat. Niet in het telefoonboek, niet in het bevolkingsregister. Maar wel bij uitgeverij Veen. Wel in de hoofden van Hans Münstermann en Jacques Hendrikx. Hij is hen. Zij zijn hem.

Een goede Nederlandse naam

Het leven vanjan Tetteroo begon bij eenendertig. Van beroep is hij eigenlijk geen schrijver, maar opdrachtgever. Onder de dekmantel van zijn uit het telefoonboek geplukte achternaam publiceren Münstermann en Hendrikx de romans die het resultaat zijn van hun gezamenlijke schrijfarbeid. Zijn voornaam, Jan, vonden zijn geestelijke vaders ‘gewoon een goede Nederlandse naam’. Achter zijn geboortejaar zit een duidelijker overtuiging.

Munstermann: ‘Wij vinden dat een auteur midden in het leven moet staan. Hij mag niet te jong zijn, want dan is hij onervaren, maar ook niet te oud, dan staat hij alweer een beetje buiten het leven.’

Zo kwamen ze op 1961, hoewel Tetteroo inmiddels dus zes- of zevenendertig jaar oud is, houden de auteurs het op vijfendertig. ‘Acteurs zijn ook altijd vijfendertig.’ ‘Hoe oud is James Bond?’ voegt Münstermann daar retorisch aan toe.

Dit voorjaar verscheen, met enige vertraging, Tetteroos meest recente roman *De fantastische Boris Engel*. Het boek is doorspekt met verwijzingen naar de actualiteit. Zo passeren Marco Bakker, de niet bij name genoemde Poolse Nobelprijswinnares Szymborska - die Poolse mevrouw die de prijs kreeg - en de affaire Kluivert de revue. De affaire in het boek draait echter niet om Kluivert, maar om de veelbelovende jonge Ajax-speler Boris Engel. Kluiverts naam komt weliswaar in het boek voor, maar dat heeft hij gemeen met bijna alle spelers van het in het seizoen 1996-1997 matig spelende Ajax. Hij wordt echter niet in verband gebracht met de groepsverkrachting die zich in zijn woning naast de wieg van zijn nog ongeboren baby zou hebben afgespeeld. Dit drama komt in deze roman voor rekening van Boris Engel. Hoewel Engel een Limburger is met een blonde moeder kan de lezer de neiging om bij hem aan Kluivert te denken nauwelijks onderdrukken - iets wat werd versterkt door het publicitaire briesje dat de aankondiging van de roman veroorzaakte. De advocaten van de uitgever vreesden represailles van ofwel Kluivert, ofwel het slachtoffer, als *De fantastische Boris Engel* in zijn oorspronkelijke vorm gepubliceerd zou worden. Dus werd Tetteroo te hulp geroepen om de vorm van het boek enigszins aan te passen. Inhoudelijk is niets gewijzigd. Ondanks de kleine aanpassingen legt Jan Tetteroo, niet geheel ten overvloede, op de laatste pagina verantwoording af: ‘Dit boek is een product van mijn verbeelding en pretendeert niet de waarheid weer te geven, want het is grotendeels verzonnen.’

Het ontbrekende bijbelboek

Verzonnen door Münstermann en Hendrikx die opereren onder de naam van hun eveneens verzonnen opdrachtgever Tetteroo.

Münstermann: 'We zijn allebei niet Jan Tetteroo, dat is een creatie van ons samen die ons af en toe iets influistert. Dan word ik 's ochtends wakker en dan moet ik goed luisteren. Ik weet natuurlijk niet of dat voor Jacques ook geldt.'

Hendrikx: 'Ik word altijd midden in de nacht wakker en dan denk ik: nou, daar heb je hem weer.'

Hun toen nog niet benoemde pseudoniem verscheen voor het eerst toen ze samen een toneelstuk hadden geschreven waarvan ze vonden dat het gespeeld moest worden in de Nachtwachtzaal van het Rijksmuseum

Hendrikx: 'Dat ging over de begindagen van de Tweede Wereldoorlog. Als Nederland een locatie heeft die tijdens een oorlog goed verdedigd moet worden is het wel de Nachtwachtzaal.'

Hoewel acteur Han Römer bereid was de hoofdrol te spelen, kregen ze geen toegang tot deze zaal. 'Toen hebben we er maar een roman van gemaakt.'

Dat werd het eerste boek van Jan Tetteroo: No flash. *Daarna volgden er nog vier. Inmiddels is Tetteroo* '*volwassen*' *geworden en is hij bezig aan zijn zesde boek*.

Münstermann: 'Een van de voordelen van met z'n tweeën schrijven, is dat je ontzettend snel gaat. Je kunt in een hoger tempo meer kwaliteit produceren. Over *Boris Engel* hebben we ruim een jaar gedaan.'

Maar al voordat ze Engel bedacht hadden en nog voordat Kluivert wegens de groepsseksaf faire het nieuws *haalde, schreven ze al aan het boek*

Hendrikx: 'We werken met een thema. Vanuit dat thema gaan we elk afzonderlijk aan de slag. We houden elke week een soort bijeenkomst waarin we elkaar vertellen welke kant het op gaat. Dat thema mag dan wel een vast gegeven zijn, je kunt het van een heleboel kanten benaderen. We spreken op een gegeven moment af of het een ik- of een hij-roman wordt.'

Twee schrijvers die met de tekst elk hun eigen kant op gaan. Kan dat wel?

Hendrikx: 'Je kiest alleen het goede. Het goede blijft over.'

Maar wie bepaalt wat goed is? Leidt dat niet tot een wekelijks terugkerende knallende ruzie?

Münstermann:'Ja, natuurlijk, wat hij opschrijft, vind ik altijd rotzooi, dat probeer ik eruit te werken. Maar hij probeert mij er weer uit te werken. Uit die vruchtbare samenwerking ontstaat iets goeds.'

Hendrikx: 'Je krijgt twee boeken die in elkaar geschoven moeten worden. Ik probeer Hans weg te drijven en Hans mij. Maar het is nog nooit zover gekomen dat ik zei: schrijf jij je eigen boek maar, dan maak ik het mijne.'

Naast *deze twee mannen komt er nog een derde man of vrouw aan te pas: de redacteur bij de uitgever*.

'Maar die maakt een paar kleine opmerkingen, het grote werk hebben wij al gedaan. Als we een redacteur treffen die zegt dat we het hele boek om moeten gooien, dan zijn we weg.'

De schrijvers kwalificeren Tetteroo als een opdrachtgever uit hoger sferen.

Münstermann: 'Dat is ook het enige wat ik er interessant aan vind. We hebben ergens een hogere norm. Een hogere morele, maar ook een hogere literaire norm. We zijn altijd op zoek naar een hogere artistieke en maatschappelijke norm.'

Dat lijkt in tegenstelling met het thema van De fantastische Boris Engel *waarin pulp een belangrijk thema is*. 'Pulp fascineert me enorm, dat is wat mensen het liefst lezen. Daarvan wordt verreweg het meest verkocht. Als schrijver zou je willen dat je zo goed gelezen wordt als die blaadjes. Je wilt daar graag iets van meepikken,

maar tegelijkertijd wil je jezelf trouw blijven. Dat is moeilijk. In feite is pulp heel religieus. Het onderzoekt wat ons allemaal verbindt en dwars zit. Wij wilden er met dit boek iets aan toevoegen, het naar een hoger niveau tillen. In feite hebben we geprobeerd het ontbrekende bijbelboek te schrijven. De Bijbel is ooit geschreven voor mensen uit het jaar nul. Maar dat ontbrekende boek of het bijbelboek dat je nog zou kunnen schrijven is er nooit aan toegevoegd. Ik denk dat roddelblaadjes wereldwijd meer gelezen worden dan de Bijbel. Ze gaan over hetzelfde, alleen vroeger heetten de personages Abraham en Isaac en nu José Carreras.'

Ridder

Houdt deze samenwerking nog lang stand of lopen de ruzies op een bepaald moment zo hoog op dat Jan Tetteroo op zijn eeuwig jeugdige leeftijd ten grave dient te worden gedragen?

Münstermann: ‘Wij hebben een bepaalde instelling: we werken vanuit een behoefte aan ridderlijkheid. Tetteroo is de antieke ridder die altijd maar op zoek is naar bepaalde ridderdeugden. Wij proberen die deugden aan de orde te stellen en dankzij Tetteroo kunnen we dat. Dat verplicht ons om hem trouw te blijven. Zelfs als onze samenwerking averij oploopt, wat menselijkerwijs gesproken natuurlijk altijd kan, dan willen we de idee van ridderlijkheid in stand houden. Onze samenwerking gaat over trouw, een trouw die verdergaat dan vriendschap.’

Waarschijnlijk overleeft Tetteroo daarom de conflicten die aan elk van zijn boeken ten grondslag liggen. Elke schrijver heeft een eigen stijl. Ook Tetteroo. De auteurs zelf kunnen soms aangeven wie van hen verantwoordelijk is voor welk stuk in het boek, maar voor de lezers is dat moeilijker. Toch is het lezen van een boek van Tetteroo, van wie je weet dat er twee schrijvers achter schuilgaan, hetzelfde als je verdiepen in een detective waarvan je de ontknoping al kent: je denkt overal aanwijzingen te zien. Daaruit verklaar je vervolgens de vele losse alinea 's en de gelaagde structuur.

‘Wat Jan Tetteroo het beste vindt, blijft uiteindelijk over.’

Münstermann vindt het volstrekt onbegrijpelijk dat het een grotere uitdaging zou zijn om alleen een boek te schrijven.

‘Waarom is dat een uitdaging? Schrijven in je eentje, wat over het algemeen schijnt te moeten, is volgens mij vrij deformerend. Zo heb ik 't in elk geval ervaren en zo ervaar ik 't nog. Ik beschouw het als een schrikbeeld dat ik als zelfstandig auteur zou moeten opereren. Dan zou ik dus altijd in m'n kamertje zitten en nooit ruggenspraak kunnen voeren. Dan loop je als schrijver toch heel erg het risico dat je menselijkheid kapot gaat? Ik vind schrijvers daarom vaak hele enge mensen. Volgens mij is het bevorderlijk om mensen te horen. Wat heb je eraan te communiceren met een onzichtbaar publiek waarmee je eigenlijk geen contact hebt?’

Toch schrijft ook hij af en toe wel eens alleen een toneelstuk.

‘Maar niet zo vaak meer.’

Hendrikx publiceert soms korte verhalen die niet onder auspiciën van Tetteroo zijn geschreven.

De diepte in

De samenwerking mag dan niet altijd even vriendschappelijk verlopen, in het dagelijks leven zijn de heren goed bevriend.

Münstermann: ‘We zijn ook wel eens aardig tegen elkaar, heel veel zelfs, maar dat heeft met ons werk niet zoveel te maken. Jacques is een hele aardige vent en in die zin ook een goede vriend van mij.’

Dat Tetteroo pas de laatste tijd belangstelling van de pers geniet, ligt ook aan de medewerking van zijn volgelingen. Hendrikx merkt pas sinds kort iets van nieuwsgierigheid naar hun duoschrijverschap.

‘Toen we hiermee begonnen, hebben we met de uitgever afgesproken dat we geen interviews gaven. Daar ging hij mee akkoord. Het heeft te maken met de

incubatietijd van Tetteroo. We wilden pas naar buiten treden als de tijd er klaar voor was. We wilden een schild op kunnen houden.'

En na vijf boeken konden jullie dat?

Münstermann:'Op een gegeven moment weet je welke koers je vaart. Als je ervan overtuigd bent dat de dingen die je hebt bedacht kloppen, is het vruchtbaar om daarover te praten. Jij bent iemand die wij niet kennen en stelt ons belangstellende vragen, het is voor ons verhelderend om te kijken of we die op een fatsoenlijke manier kunnen beantwoorden. Een jaar of twee geleden had ik die behoefte niet. Het is pas interessant om jezelf op de snijtafel te leggen als je een historie hebt.'

Zorgt de gedeelde geschiedenis ervoor dat de schrijvers meer op elkaar en Jan Tetteroo ingespeeld raken?

Münstermann: 'Als je vijf boeken met elkaar geschreven hebt, is een belangrijk deel van datgene wat je te zeggen hebt aan de orde gesteld. Dat hoeven we niet meer te onderzoeken. We moeten nu, op basis van wat we over Tetteroo weten, meer de diepte ingaan. Maar

hoe dieper je onder water gaat, hoe langer je de adem in moet houden. Daarom hebben we voor ons volgende boek meer tijd nodig.'

De oplossing voor het raadsel van dit duoschrijverschap blijkt in de reclame te liggen. Hendrikx: 'Ken je die commercial voor Calvé-pinda's? Daarin staat een man aan een lopende band vol pinda's. Hij bekijkt elke pinda afzonderlijk en zegt dan: oké. Die man is Jan Tetteroo. Wij leggen de pinda's op de band.'

Jan Tetteroo, *De fantastische Boris Engel*. 1998. Amsterdam. Uitgeverij L.J. Veen.

Marijke Streefkerk (1973) is redacteur van Doodgewoon en van Holland Nieuws en is columnist van diverse tijdschriften

Patrick van den Hanenberg
Het cabaretduo: een eenheid of twee solisten?

‘We zijn als vrienden uit elkaar gegaan.’

Als een getrouwd stel op deze manier aan de familie en vrienden mededeelt dat er niet met deuren is gesmeten, dat er geen bloed is gevloeid en dat het servies nog heel is, dan is wantrouwen meestal op zijn plaats. Je bent bij elkaar met de intentie dat de verbintenis stand houdt totdat de dood een eind aan het samenzijn maakt. Maar als het dan toch niet lukt, dan moet de beuk er maar meteen goed in. En of het nou een huwelijk is of een cabaretduo, dat maakt niets uit. Dus...tot de dood ons scheidt, zoals Willy Walden en Piet Muyselaar (Snip & Snap), of uit elkaar met veel wapengekletter:

Bram en Freek...komt nooit meer goed.

Jasperina de Jong en Guus Vleugel...is nooit meer goed gekomen.

(vul zelf dit lijstje aan)

Van twee kanten graven in een berg zand

Toch hoeft het niet altijd zo te gaan. Kees van Kooten en Wim de Bie zijn zonder enige wanklank uit elkaar gegaan en een televisie-hereniging moet zeker niet worden uitgesloten. Van Kooten geniet tegenwoordig wat meer van het leven en Wim de Bie gaat zich voor de VPRO-televisie ouderwets kwaad maken in zijn monologen vanuit het Vakbondsmuseum.

Koot & Bie zijn het meest hechte duo dat het Nederlandse cabaret ooit heeft gekend. Heel symbolisch lagen zij in het tv-seizoen 1994-1995 heel vertrouwelijk elke zondagavond met elkaar in bed. En in de dertig jaar dat zij als tweetal opereerden speelden zij moeiteloos de meest uiteenlopende echtparen: Herman en Dien Meibos, de steunpilaren van de Gerrit Braks Fanclub, de bekakt arrogante Drs. Ralph Ter-nauw en zijn zwijgzame echtgenote Thea. En zelfs het kritische AVRO-lid Cor van der Laak zou toch niet zonder zijn vrouw Cock kunnen, ook al moest zij zich overal buiten houden.

Wim de Bie heeft de innige samenwerking met Kees van Kooten eens bondig samengevat: ‘Barbara is zijn vrouw en ik ben zijn man.’

Telkens wisten Van Kooten en De Bie nieuwe manieren te bedenken om hun verhaal te vertellen. Ze hebben in Den Haag genoeg gemeenschappelijks opgebouwd om de tegenstellingen in hun gezamenlijk voordeel uit te buiten, zowel privé als artistiek. Huub Klop en Dré Kolstee, respectievelijk gebedsgenezer en voetzoolreflextherapeut, die in Juinen hun New Age-theorieën commercieel uitbaten, zullen ongetwijfeld spreken van een typisch geval van yin en yang. De lange en de korte, waardoor er een prachtige beeldbuis-compositie ontstaat: het ene hoofd rechts boven, het andere links onder. De een heeft genoeg aan een kleine kring intimi, terwijl de ander vrolijk lachend allerlei theatervoorstellingen en andere sociale gebeurtenissen afloopt. Leest in kleine stadjes voor uit eigen werk en treedt als dat uitkomt op met de band van zijn zoon.

De een maakt zich met grote regelmaat vreselijk boos, terwijl de ander relativeert. De wetenschap, zo melden zij in een uitzending van *In bed met Van Kooten en De Bie* is er sinds kort achter dat De Bie lijdt aan P.C.S., het Permanent Critical Syndrome, een ziekte die zich vooral uit in het bezigen van de woorden ‘nou, nou, nou!’

De een staat voor documentaire, de ander voor speelfilm. Binnen het duo-verband weet Van Kooten het speelfilm-aspect succesvol vorm te geven. Daarbuiten minder. In 1972 schrijft hij het scenario voor de volkomen geflopte film *Geen Paniek*, met Johnny Kraaykamp, Rijk de Gooyer en Hetty Blok. In 1991 waagt hij als acteur en mede-financier nog een filmpoging met *Oh boy*, een hommage aan Buster Keaton, geregisseerd door Orlow Seunke. Weer lukt het niet, ondanks een stevig publiciteitsoffensief, waarbij Van Kooten zonder reserves afwijkt van de regel dat hij geen interviews geeft.

De een schrijft in zijn eigen tijd boeken, waarin constant aan zelfonderzoek wordt gedaan. Zoals *Morgen zal ik mijn mannetje staan* waarin De Bie bijna zelf kas-

tijdend wil aantonen dat hij als padvinder, soldaat en ook als programmamaker een gezagsgetrouw mannetje is geweest. Verder houdt hij zijn privé-leven strikt gescheiden van zijn publieke werk. De ander schrijft fladderend over zijn niet te stuiten neiging om in zeven sloten tegelijk te lopen, de leuke reisjes naar verre landen en over zijn huiselijk geluk en voert daarbij alle familieleden uitgebreid op. Zwierige volzinnen ter vermaak.

Voor de een zijn principes heilig en de ander wil, als dat het levensplezier kan verhogen, wel eens rekkelijk in de leer zijn. In 1975 dreigt voor de eerste keer een scheuring in het Simplisties Verbond. Koot wil naar de TROS overstappen en hoofdredacteur van de Haagse Post worden. Volgens Bie maakt de andere directeur er een lolletje van en maakt hij zich schuldig aan negatief simplisme, en daarom: Hij eruit of ik eruit. De verzoening komt tot stand bij de therapeut en wordt gevierd met het lied ‘Zoek je zelf’, dat Troetelschijf wordt op Hilversum 3 en waarmee het tweetal zelfs in het AVRO-muziekprogramma Toppop optreedt.

De tegenstelling werd in een uitzending uit 1987 nog eens prachtig uitvergroot. In de weken die daaraan voorafgingen, was Van Kooten te zien in het spelletjesprogramma *Wedden Dat* van Jos Brink, de ranzige talkshow *RUR* van Jan Lenferink en deed hij verwoede pogingen om het panelcircuit binnen te wurmen. Als Vieze Man maakte hij reclame voor een wasmiddel en als Koos Koets zong hij een carnavalshit: ‘Ik kan alles zonder met, maar ik kan nooit meer zonder jou naar bed. Jemig de pemig.’ En met een tekst en intonatie die sterk deed denken aan Robert Long beet hij verontwaardigd van zich af: ‘Onder invloed van Wim de Bie heb ik me veel intellectueler voorgedaan dan ik ben. Ik ben plat en ordinair. Liever Havank (zeer onderschat) dan meneer Kundera. Als cabaretier wist ik zogenaamd alles van de achtergrond, maar ik kwam niet meer op de voorgrond. Junkhumor. Magik? Dank je wel, lieverd.’

Daar naast zagen we de andere helft van het duo in een atelier-tuinhuisje. Hij heeft een man met een stok geschilderd: De Bie in medialandschap. Hij legt uit dat de stok voor zijn principes staat. In Woensdrecht, waar de NAVO kernraketten heeft gepland, loopt de eenzame demonstrant De Bie met een bord ‘Kernbe-wapening = Waanzin’. Vervolgens maakt hij een sobere reportage in een centrum voor geestelijk gehandicapten met de simpele boodschap dat een beschaafd land doodeenvoudig niet mág bezuinigen op zwakzinnigenzorg.

Maar de tegenstellingen moeten niet overdreven worden. Het zijn accentverschillen die uit artistieke overwegingen soms worden opgeblazen. Als De Bie zijn angst wil tonen voor euthanasie en andere ontwikkelingen die de bescherming van het menselijk leven bedreigen, dan doet hij dat het liefst in de vorm van een kale column. Van Kooten voelt zich met zo'n onderwerp het best thuis in de huid van een griezel (‘Ik ben eigenlijk arts, ik heb Dokter Vlimmen gelezen en heb Dokter Vogel in huis.’) die op het politiebureau komt melden dat hij ‘de euthanasie heeft bedreven’ met een stevig aantal bewoners van zijn straat, omdat die geen perspectief meer hadden en er sprake was van een concrete doodsverwachting

Van Kooten associeert het gelukzalige gevoel van een echt duo met het graven van twee kanten in een berg zand op het strand: ‘Het moment waarop je dan die andere vinger voelt, dat is het duo.’

En zonder een spoor van ironie: ‘We komen nog elke dag handenwrijvend bij elkaar en die samenwerking van ons houdt nooit op.’

Die hield dus voorlopig wel op. Het is onwennig, een televisieseizoen zonder Van Kooten & De Bie.

Uitzonderlijke duo's

Zo'n symbiose van twee mensen is zeer uitzonderlijk. In het Nederlandse theater komen ook Waardenberg & De Jong heel dicht bij elkaar. Ze hangen aan elkaar, grijpen elkaar in het kruis, en ze zijn van elkaar afhankelijk in zeer linke acrobatische acts.

In hun programma *Jool Hul* (1990) tonen zij het absolute bewijs van hun eenheid en gelijkwaardigheid. Zij kunnen werkelijk alles van elkaar hebben: De Jong biedt met veel lovende woorden zijn collega een fles wijn aan. Deze slubbert de hele fles in één keer achterover en is daarna kritisch over de kwaliteit. Dit is het begin van een oplopende wraakcyclus waarbij Waardenberg tot slot in de wijd opengesperde mond van De Jong rochelt.

Mini & Maxi tonen over het algemeen iets subtieler

dat ze echt bij elkaar horen. Al dertig jaar een koppel, en het eind is nog niet in zicht.

Mini & Maxi in ‘Scherzo’
(foto: Roy Beusker/Interpresario BV)

Toon Hermans had weinig vertrouwen in de toekomst van het duo als het zich zou tooien met de naam Mini & Maxi. Het deed hem denken aan Prikkie & Prakkie of Peppi & Kokki. Met zo'n naam zouden Karel de Rooij en Peter de Jong nooit uit de sfeer van het kinderamusement komen. Inmiddels heeft het tweetal bewezen dat je ook met een vreselijk oubollige naam een wereldsucces kunt zijn.

Ze begonnen beiden bij Tom Manders/Dorus in 1967. Twee jaar later besloten zij om samen te gaan als Mini & Maxi. Via de harde leerschool van de ‘schnabbeltoer’ kwamen zij bij de Snip & Snap Revue terecht, om vervolgens met eigen theatershows op pad te gaan. Van 1984 tot 1992 trokken zij met *Sprakeloos* door Europa. Met dat programma hadden ze moeiteloos hun pensioen kunnen halen. Met de precisie van diamantbewerkers werd al die tijd nog aan de voorstelling gewerkt. Buitengewoon muzikaal, zonder woorden, en met superieure, subtiele clowns-acts.

In hun volgende show *Scherzo* (1993) vertoonden De Rooij en De Jong een nummer, dat aantoonde dat zij het toppunt van duo-samenwerking hadden bereikt. Er is bijna sprake van een persoonlijke versmelting: beiden steken één arm door een jas. Daardoor ontstaat een derde persoon, die griezelig echt is. Het zijn ware kunstenaars die samen dood materiaal tot leven kunnen brengen.

Uit elkaar

Meestal bestaan duo's uit twee solisten die het voor-

deel zien van een tijdelijke samenwerking. Arjan Ederveen maakte eerst met Kees Prins, zijn maatje van de Akademie voor Kleinkunst, deel uit van De Duo's. Daarna klampte hij aan bij Tosca Niterink om het melige stel Theo en Thea te formeren. Maar in zijn latere werk, waaronder de prachtige typeringsserie *30 minuten* laat Ederveen duidelijk zien dat hij het in zijn eentje wil en kan.

Andere voorbeelden van solisten-duo's in de kleinkunstgeschiedenis zijn Robert Long en Leen Jongewaard, Johnny Kraaijkamp en Rijk de Gooijer, Gerard Cox en Frans Halsema, Titus Tiel Groenestege en Bavo Galama (Frisse Jongens), en Verreck & Pleijsier. Meestal wordt als scheidingsreden opgegeven dat de ‘artistieke inzichten te veel van elkaar gingen verschillen.

Buitengewoon spijtig is het dat het magnifieke solisten-duo Teeuwen en Smeenk niet de gelegenheid heeft gekregen om vier of vijf programma's samen te maken, voordat ze allebei een briljante solo-carrière zouden beginnen.

Hans Teeuwen worstelde zich in vijf jaar door de Mavo. Na een mislukte Havo-poging volgde hij anderhalve week lessen aan de uiterst traditionele toneelschool in Antwerpen. Doodziek van ellende liet hij zich door zijn vader ophalen. Daarna hing hij een tijdje lamlendig rond. Een carrière als kleinschalige vandaal bleek niet succesvol.

Op de toneelschool kreeg hij eindelijk de geest. Toen zijn vriend Theo Maassen, die een klas hoger zat, Cameretten won, wilde hij dat ook. Hij waagde een poging samen met een andere theatermaker, Roland Smeenk. Deze was begonnen als straatmuzikant, zat korte tijd op het conservatorium en was betrokken bij diverse theatergroepen.

Zij schrijven zich in en winnen in 1991 als Teeuwen & Smeenk het Rotterdamse festival. Het duo is een verademing na een lange reeks van onschuldige grappenmakers. Twee Brabantse beukers van formaat. Keurig in het pak, Deelderplaklokken, gitaar en piano. Rammen en drammen in dadaïstische wartaal: ‘skökn-duuk-uut-uut-heist.’

Ze zwaaien wild in het rond met de botte bijl: oma dient doodgenaaid te worden, papa scheurt zijn zoontje van achteren bijna open, en het ultieme doel: ‘infect me.’ Het riool van seks, drugs en blues wordt wijd opengezet en Teeuwen en Smeenk wentelen zich creatief in de drek.

Maar tussen al die schuimende platheid flonkert ineens de blues van de Eindhovense margebuurt Woensel-West. In de romantische hoerenbuurt in de gedachten van Smeenk ruik je en voel je personages uit Jack Kerouacs *On the road*, en rolt Charlie Parker uit de juke-box. In Woensel-West heerst het miezerige racisme, het domme vuil en krijg je Jantje Koopmans als je er een gulden in doet. Smeenk sleurt een verdienstelijk blues uit zijn gitaar en Teeuwen komt er als de foute Woenselse holbewoner tussendoor: ‘Die Turken vreten maar shoarma van mijn uitkering.’

Het is keihard en soms smakeloos cabaret-muziektheater. Er wordt reikhalzend uitgekeken naar de première van hun programma *Heist*. Precies op de finale-avond van de volgende Cameretten-editie komt Roland Smeenk op de terugweg van een optreden om bij een auto-ongeluk. De duivel houdt van symmetrie. Teeuwen overleeft de klap in de dubbele betekenis van het woord. Als hij op een herdenkingsavond voor Smeenk voor het eerst weer optreedt, merkt hij dat hij door de barrière is en besluit solo verder te gaan. ‘Zonder theater zou ik alleen maar voor de tv hangen en in de junkie-scene terecht komen.’

Inmiddels heeft Hans Teeuwen twee indrukwekkende solo-programma's achter de rug, gevolgd door een psychische en artistieke terugval. Ook zijn andere Eindhovense makker Theo Maassen heeft veel moeite gehad om na twee succesvolle

solo's de draad weer op te pikken. Wat ligt er meer voor de hand dan een nieuw duo: Teeuwen en Maassen.

Topduo's van dit moment

Als de balans wordt opgemaakt in de kleinkunstge-schiedenis dan zijn het vooral de (mannelijke) eenlingen die eruit schieten: Toon Hermans, Wim Kan, Wim Sonneveld, Louis Davids, Paul van Vliet, Youp van 't Hek en natuurlijk de allergrootste: Freek de Jonge. Het zijn allemaal podium-toppers die hun loopbaan begonnen zijn als deel van een duo of een nog groter gezelschap. Het is onwaarschijnlijk dat Freek die eenzame hoogte zou hebben bereikt zonder de prikkelende samenwerking met Bram Vermeulen. Datzelfde geldt voor Youp met zijn groep Nar, Paul

van Vliet met zijn studentenclubje Pepijn en Wim Kan met zijn ABC-cabaret. Vooral de duo-vorm haalt het beste en het meest vruchtbare competitiegevoel naar boven.

Acda & De Munnik, ‘Life is what happens to you while you're busy making other plans’
(foto: Piek/La Bloemen Productions bv.)

Er lopen nog steeds duo's rond in het cabaret, maar ze worden zeldzaam. Cabaretiers zijn over het algemeen eigenwijs en zeker in het ‘ik-tijdperk’ wil men zo mm mogelijk tegengesproken worden. Verder is het natuurlijk plezierig dat bij de verdeling van een gage alleen rekening hoeft te worden gehouden met de technicus.

Het is niet te voorzien hoe lang de topduo's van dit moment, Lebbis & Jansen, en Acda & De Munnik bij elkaar zullen blijven. Het zijn allebei moderne koppels, die geen traditionele werkverhouding kennen tussen aangever en afmaker. Dus het ongelijkwaardige en daardoor scheidingsgevoelige element van leider en volger is afwezig. Toch zijn bij Lebbis & Jansen de eerste haarscheurtjes al zichtbaar. Dolf Jansen profileert zich steeds meer als VARA radiopresentator (Steen *en Been-show, Spijkers met Koppen*) en ook in het theater experimenteren de twee al met een soloprogramma.

Blijft over Acda & De Munnik. De hype lijkt inmiddels omgeslagen naar hysterie. Gigantische verkoopcijfers al voordat de cd is verschenen. Eerbiedwaardige actualiteitenrubrieken besteden er aandacht aan. Acda & De Munnik zijn de nieuwe helden. De nieuwe Neerlands Hoop worden ze al genoemd. Maar dat is natuurlijk onzin, en de twee zijn ongetwijfeld de eersten om dat toe te geven. Zeker, zij geven net als Bram en Freek dertig jaar geleden popmuziek alle ruimte in het cabaret. Het is veelzeggend dat de nieuwe cd *Naar huis* werd gepresenteerd in de Amsterdamse poptempel Paradiso.

Maar de verschillen tussen de twee duo's zijn veel groter. Ook al zijn de melodieën van Acda & De Munnik tamelijk simpel, het tweetal stelt instrumentaal en vocaal veel meer voor dan het rudimentaire toetsengebeuk van Bram en de vooral rauwe zang van Freek de Jonge. Daarbij hebben ze in de persoon van David Middelhoff een uitstekende aanvullende muzikant. De tweestemmige zang van Acda & De

Munnik heeft soms de schoonheid van de Everly Brothers en klinkt aangenaam naar de zwoele jaren zeventig West Coast. Daarbij zijn de liedteksten van Acda & De Munnik poëtischer dan die van Freek de Jonge die het in de eerste plaats van zijn conférences moet hebben. Acda & De Munnik kunnen in hun liedjes uitstekend overweg met gevoeligheden als heimwee en breekbare liefdes.

Wat nog wel eens lastig kan worden is dat de muziek van Acda & De Munnik vooral bij dertienjarige meisjes in de smaak valt, die misschien teleurgesteld zullen zijn dat hun idolen in het theater degelijk, traditioneel verhalend cabaret maken. Dit mogelijke pro-

bleem van ‘het verkeerde publiek in de zaal’ wordt voorlopig opgelost door regelmatig concerten te geven en een muzikale ‘voorgift’ bij hun theaterprogramma *Life is what happens to you while you're busy making other plans-John Lennon*.

De nummers van *Naar huis* zijn deels afkomstig uit hun huidige fraaie programma. In die liedjes is de rolverdeling van hun debuutprogramma tussen de rauwe volksjongen Thomas Acda en de gevoelige chansonnier Paul de Munnik verdwenen. Het duo heeft alle genres in de vingers. Acda & De Munnik brengen beschaafde, vriendelijke liedjes, geschikt voor vrijwel elk radiostation. Ze veroorzaken geen anarchistische storm. Dus Neerlands Hoop -nee. Maar dat hoeft niet, want zoals Thomas Acda zingt: ‘Ik kan niet alles, maar dit wat ik nu doe kan ik erg goed.’

Patrick van den Hanenberg is cabaretcriticus van De Volkskrant

Arno Kantelberg
Willy & René & Frank & Ronald

In zijn show *Neuk het systeem* vertelde cabaretier Theo Maassen dat hij in zijn jeugd heel lang bang is geweest dat Willy en René van de Kerkhof bij hun geboorte per ongeluk waren omgewisseld. Dat René dus eigenlijk Willy was, en Willy René.

Een onterechte angst. Met persoonsnamen is het als met huisdieren; na verloop van tijd gaat het gezicht van de eigenaar er vanzelf naar staan (wat zou Jack Spijkerman voor hond hebben?). Vraag het aan jonge ouders. Wanneer ze een kind vernoemen, verdwijnt na een poosje de gedachte aan de vernoemde -namen als Adolf wellicht uitgezonderd - als sneeuw voor de zon. De tijd doet vervolgens de rest. Dennis Bergkamp is vernoemd naar Dennis Law. Zijn er lezers onder de dertig die weten wie Dennis Law is?

Als Willy René had geheten en René Willy, had de geschiedenis geen andere loop genomen. De relaties tussen voetballende broers zijn gedoemd om op een tragische manier te eindigen. Althans, tragisch voor één van de twee. De levensverhalen zijn vrijwel altijd identiek: het begint allemaal leuk en aardig, maar als het allemaal achter de rug is, als de afscheidswedstrijden gespeeld zijn en ze allebei 'iets in de pr' (de moderne sigarenzaak) doen, blijft er altijd eentje over als de *loser*

Nee de broers zelf zien dat helemaal niet zo, in dat soort termen denken ze trouwens helemaal niet, ze zijn niet alleen broers, maar ook elkaars beste vriend..., maar eentje weet: ik ben de *loser*. En meestal is dat degene die in zijn jonge jaren juist gold als het grootste talent van de twee. Erwin Koeman pingelde als klein ventje heel Groningen en omgeving het bos in, brak als eerste door in de eredivisie en won ook als eerste een Europa Cup. Als je nu, zovele jaren later, waar ook ter wereld mensen vraagt of ze een voetballer kennen die Koeman heet, roepen ze allemaal: 'Natuurlijk (bien sûr, come no, aber natürlich): Ronald Koeman!' Gerrie Mühren was een groter talent dan zijn broer Arnold, maar Arnold werd in 1988 Europees kampioen met het Nederlands elftal; Rob Witsche werd deze zomer afgedankt door FC Utrecht, terwijl Richard in het eerste elftal van Ajax speelt; Dennis de Nooijer werd voor veel geld gekocht door Sparta van Heerenveen, broer Gerárd kregen ze er gratis bij; Ruud Hesp was tweede doelman bij Haarlem toen zijn broer Danny in 1987 met Ajax om de Europese Supercup speelde tegen FC Porto. Danny Ajax speelt nu bij NEC (gemiddeld 4,914 toeschouwers) en Ruud Haarlem bij Barcelona (86.550 toeschouwers). Moeten we het nog over Wim en Jaap Jonk hebben?

Het verhaal van Willy en René van de Kerkhof is niet veel anders. Willy won in 1988 aan het eind van een prachtige loopbaan -zeker voor iemand uit Helmond -de Europa Cup voor landskampioenen met PSV. Hij kon tevreden terugkijken op 63 interlandwedstrijden met het Nederlands elftal. Broer René (47 interlands) was op dat moment al gestopt. In 1983 was hij vertrokken uit Eindhoven. Hij had in de loop der jaren al contact gehad met gerenommeerde buitenlandse clubs als Anderlecht, Real Madrid en Lazio Roma, logisch dus dat hij vervolgens koos voor Apollon Athene.

Het laatste wat we in actief verband van hem vernamen, was dat hij bij Seiko in Hong Kong voetbalde. De enige beelden die we in Nederland ooit te zien kregen, waren van een massale kloppartij op het veld. Wat begon met enig onschuldig duw- en trekwerk na een overtreding escaleerde volledig nadat René van links het beeld in was komen rennen om zich met het rechterbeen vooruit (hij was altijd al beter met rechts) in het kluitje spelers te boren. Het eindigde met een achtervolging, stijl Benny Hill, waarbij René van de Kerkhof, voormalig speler van twee WK-finales, werd achtervolgd door elf woedende tegenstanders. Ze kregen hem niet te pakken,

want die snelheid die we uit vroeger jaren zo goed van hem kenden, bleek hij op dat moment nog moeiteloos te kunnen aanspre-

ken. (‘Ik presteer het beste onder druk,’ zei hij ooit in een interview).

Willy *&* Rene van de Kerkhof
(foto: Ronald Hoeben)

Willy en René hebben we separaat van elkaar wel ‘ns ontmoet. René toonde zich tijdens een gesprek in de Eindhovense uitbating Trocadero, op enkele honderden meters afstand van het Philips-stadion, ongeïnteresseerd, op het verveelde en vervelende af.

Willy troffen we in een nieuwbouwkantoor te Uden, Noord Brabant, waar hij iets directeurderigs deed voor een schoonmaakbedrijf. De pregnante zweetgeur die door het witte overhemd met schouderpaletten drong, leek ons niet het meest ideale visitekaartje voor een in *spic* en *span* gespecialiseerd bedrijf, maar voorheen de stofzuiger was sympathiek en spraakzaam; niet te beroerd om voor de zoveelste keer het verhaal te vertellen over die wonderlijke bekerwedstrijd tussen PSV en FC Wageningen (eindstand 1-6, nota bene in het jaar dat de club landskampioen werd én de UEFA Cup won).

René had alle reden om niet de joviale jongen uit te hanger omdat hij wist: ik ben de *loser*. Terwijl hij meer talent had dan zijn broer, als eerste debuteerde in de UEFA-jeugd, als eerste werd geselecteerd voor... enfin, het bekende verhaal.

Willy heeft tegenwoordig een adviesbureau ‘in relatiemarketing en sponsoring’. Willy van de Kerkhof & Partners heet het. René is niet één van die Partners - hij rommelt al jaren in de zakelijke marge - maar hij bedacht dit voorjaar ook iets relatiemarketingachtigs. Er kon wel 'ns een aardig centje te verdienen zijn aan de handel in kaarten voor het Wereldkampioenschap voetbal in Frankrijk. René ging in zee met enkele be-

drijven die voor honderdduizenden guldens toegangsbewijzen, vliegtickets en hotelreserveringen bij hem bestelden. René kocht alles in, betaalde de rekeningen vooruit, maar ontving uiteindelijk geen enkel kaartje. Dus daar kwamen de schadeclaims. Eén daarvan kwam op briefpapier van Willy van de Kerkhof & Partners, dat zeshonderd kaarten bij René had besteld. ‘Ik kan mijn toko wel sluiten als ik een schadeclaim van een half miljoen aan mijn broek krijg,’ zei René in de Volkskrant. Maar Willy was niet te vermurwen. Oei oei oei, koningsdrama in Helmond. Afloop nog onbekend.

Wat zegt dit nu over Ronald en Frank de Boer? Dat er nu wordt bepaald wie van hun de Willy wordt en wie René. Frank en Ronald de Boer staan op een kruispunt in hun loopbaan. Bij het ter perse gaan van dit nummer was nog niet bekend wie dit seizoen waar zal spelen, maar dit jaar of, wanneer ze samen nog een seizoen bij Ajax spelen, volgend jaar wordt bepaald wie welk lot te wachten staat. Je kunt nog zoveel geld verdienen, als de prijzenkast bij je broer groter is dan bij jou, lacht hij het hardst op familiefeestjes. Wij zetten in op Frank de Boer & Partners.

Arno Kantelberg is redacteur bij HP/De Tijd. Bij uitgeverij Prometheus verscheen van hem onder meer Voetbaltaal.

Ron Elshout
Het raadsel van de leesbaarheid
Over het lezen van poëzie door W. Bronzwaer en R. Kopland

> Liefst zou ik nadenken
> over wat poëzie is.
>
> Maar wat poëzie is
> weet ik alleen
>
> Als ik poëzie lees
> of poëzie schrijf.
>
> Maar lees ik poëzie
> of schrijf ik poëzie
>
> Hoe denk ik dan na
> over wat poëzie is?
> Harry Mulisch [uit: *Wat poëzie is, een leerdicht*]

Toen K. van het Reve op 8 december 1978 in de Johan Huizinga-lezing de bezem door de literatuurwetenschap wilde halen, had hij drieëntwintig bladzijden druks nodig om daarover met veel retorische omhaal drie dingen te zeggen. Hij vond dat literatuurwetenschappers niet konden schrijven, hij vond dat ze te veel pretenties hadden en hij vond het wetenschappelijk gehalte gering, omdat aan de heel eenvoudige eis die aan wetenschap gesteld wordt, ‘namelijk dat de beschrijving van een zaak alleen maar die zaak beschrijft en niet nog enige andere’, niet voldaan werd. Hij formuleerde een door hem zelfbedachte ‘hamvraag’ die literatuurwetenschap naar zijn idee zou moeten stellen: ‘Hoe kun je van een goed boek een beschrijving maken, zonder dat die beschrijving ook zou kunnen slaan op een waardeloos boek?’

Op één punt moest ik hem indertijd gelijk geven: de stijlbloempjes die hij als voorbeeld gaf van literatuurwetenschappelijk proza logen er niet om Toch scheen het niet tot zijn brein te zijn doorgedrongen dat in tal van andere takken van wetenschap dit soort vragen naar een waardeoordeel óók niet gesteld werd en wordt. Wie zich bezig houdt met de wetenschappelijke beschrijving van atoomsplitsing of het paargedrag van de stekelbaars wetenschappelijk bestudeert, beschrijft, hopelijk nauwgezet, hoe atoomsplitsing of het paargedrag van de stekelbaars tot stand komen, hoe het proces verloopt en wat de gevolgen daarvan zijn. Over het algemeen houdt hij zich niet bezig met waardeoordelen over datgene wat hij beschrijft. Wie zich bezighoudt met literatuurwetenschap, bestudeert en beschrijft, hopelijk zo precies mogelijk, hoe literaire taal functioneert.

Daarbij doet zich een probleem voor. De literatuurwetenschapper buigt zich over zijn materiaal, de taal. Die taal nu wordt tevens op allerlei andere wijzen gebruikt door lieden van zeer diverse pluimage en wordt dan ook anders gewaardeerd. Wellicht zou de hamvraag dus beter kunnen luiden: wat is literaire taal en hoe functioneert deze?

Lessen in lyriek

Wie bezield is door dezelfde gedachte als Harry Mulisch in zijn leerdicht en antwoord wil op deze vraag, kan zeer goed terecht bij *Lessen in lyriek, nieuwe Nederlandse poëtica* van W. Bronzwaer, dat de bezwaren van K. van het Reve geheel weerlegt.

Bronzwaer kan prachtig en helder schrijven en reeds in zijn voorwoord schetst hij hoe in zijn aanpak beperkingen liggen opgesloten. Zo heeft zijn boek niet de pretentie nieuwe gezichtpunten te bieden: hij wil een leerboek presenteren dat op een zakelijke toon aan de hand van twintigste-eeuwse voorbeelden de internationale discussie over poëzie weergeeft.

Hij bemoeit zich nauwelijks met Van het Reves ‘hamvraag’, integendeel: in het boek gaat het niet om interpretaties, maar om analyses van poëtisch taalgebruik. Derhalve komen broederlijk naast elkaar voorbeelden voor uit het werk van gerenommeerde dichters en

uit kinderliedjes. Bronzwaer merkt terecht op dat wie gedichten wil interpreteren eerst zal moeten weten hoe poëtische taal werkt.

Een enkele keer overschrijdt hij deze grens, als een atoomgeleerde die waarschuwt tegen de hevige gevolgen van splitsing. Zo kapittelt hij Slauerhoff om diens slordige accentverdeling, terwijl die op andere dan verstechnische gronden wellicht te verdedigen zou zijn. Maar dit soort uitstapjes zijn zeldzaam en ik vergeef hem deze graag.

Het boek van Bronzwaer is uiterst bruikbaar als naslagwerk. Alle technische termen zijn via een register snel op te sporen. Maar zijn werkelijke waarde ontleent het aan het feit dat het zo'n bijzonder spannend doorlopend essay is, dat uiteindelijk de werking van allerlei vormaspecten aan de orde stelt.

Het is binnen dit bestek ondoenlijk om het hele boek recht te doen, daarvoor is het te veelomvattend, te rijk. Toch is er uit deze poëziestudie, taaltheorie en naslagwerk-in-één wel een enkel element te lichten en dat is de bedrieglijke eenvoud. Wie aan de hand van Bronzwaers boek na wil denken over poëtische taal, moet dat minstens zo langzaam en zorgvuldig lezen als hij gedichten leest, want de auteur legt geduldig en lucide uit, maar de keuze van de voorbeelden is zo verhelderend dat je al snel *denkt* het te snappen. Die voorbeelden hebben derhalve een dubbele functie: enerzijds verhelderen ze het betoog, anderzijds zijn ze het materiaal waar de studie over gaat.

Laudatio

In het eerste hoofdstuk bespreekt Bronzwaer een aantal eigenschappen van poëtische taal en op het eerste gezicht lijken deze onderhevig aan een van de bezwaren die K. van het Reve tegen de literatuurwetenschap inbracht. Hij vond dat de met veel pretenties gepresenteerde waarnemingen neerkwamen op zaken ‘die iedere lezer’ -althans: de dertien- of veertienjarige K. van het Reve - meteen bij eerste lezing opmerkte. Je kunt je echter in alle gemoedsrust afvragen of ingesleten leesgewoontes er niet bij gebaat zijn op zeker moment opgefrist te worden. Daar naast is er een verschil tussen K. van het Reves ‘opmerken’ en iets werkelijk bewust zijn en juist daarom is het wetenschappelijk verstandig zo nu en dan even ‘opnieuw’ te beginnen. Aan de hand van een bijbelcitaat maakt Bronzwaer duidelijk dat poëtische taal ‘pragmatisch verankerd’ is. Het bijbelcitaat (Samuël 1:18,6) begint met niet-poëtische taal: ‘En de dansende vrouwen hieven een beurtzang aan en zongen: “Bij duizenden sloeg Saul ze neer, Maar David bij tienduizenden!”.’ Dat we het gezang lezen als poëtische taal, komt door de aankondiging en hoewel veel poëzie niet expliciet voorafgegaan wordt door zo'n kader is er iets, bijvoorbeeld de bladspiegel of domweg de aankondiging ‘gedichten’ op de kaft, waardoor we poëtisch taalgebruik herkennen en als zodanig lezen.

Wat gebeurt er dan? Wat doen of herkennen we dan? Allereerst maakt Bronzwaer het verschijnsel duidelijk van de geperiodiseerde herhaling, dat typerend is voor poetisch taalgebruik. We begrijpen de grootsheid van Davids prestatie pas, als we die afzetten tegen Sauls ‘duizenden’. Andersom zouden we misschien geneigd zijn Sauls ‘duizenden’ als een grootse prestatie te interpreteren, maar de (bijna-)herhaling maakt Sauls positie hachelijk. Deze geperiodiseerde herhaling functioneert op het vlak van de betekenis, maar Bronzwaer kondigt al aan dat er meer niveaus zijn waarop de periodisering functioneert: klank, woord, zin(sdeel), metrum en strofenbouw. Uiteraard komen die in het boek allemaal aan de orde.

Een andere belangrijke eigenschap van poëtisch taalgebruik is dat het zich onttrekt aan gewone taal, die voornamelijk referentieel is, en dus vooral naar dingen in de empirische werkelijkheid bedoelt te verwijzen. Door zich aan die referentiële, alledaagse code te onttrekken ontstaat een ‘gestoord’ taalgebruik, dat in navolging van Viktor Sjklovski gede-automatiseerd taalgebruik genoemd wordt. Humoristisch is dat Bronzwaer deze op eerste gezicht lastige materie glashelder maakt, wanneer hij uitlegt dat het gemier van Droogstoppel over ‘De lucht is guur,/en 't is vier uur’ domweg voortkomt uit het feit dat deze poëtisch taalgebruik benadert vanuit de referentiële code.

Enfin, Bronzwaers boek adequaat bespreken is ondoenlijk. Toen K. Michel het probeerde, ontstond een *Laudatio van Bronzwaers poëtica* die bestond uit een lange opsomming van redenen om het een bewonderenswaardig boek te vinden. Daarin schemert de machteloosheid van de schrijver door, want iedere reden is een beaming van een klein fragment van het

boek dat onmogelijk samen te vatten is. Het stukje over poëtisch taalgebruik dat ik hierboven recapituleerde, leidde tot bladzijde 19. Vanaf bladzijde 20 volgen nog ruim tweehonderd pagina's glasheldere, controleerbare poëticale waar nemingen met een grote informatiedichtheid, die worden gevoed door een jaloersmakende eruditie.

En wat de pretenties betreft kan K. van het Reve gerust zijn. Bronzwaer is de bescheidenheid zelve, wanneer hij opmerkt dat de situatie ‘laat vermoeden dat dichters de theorieën van de poëtische taal van nature kennen, nog voordat die theorieën zelfs maar zijn geformuleerd. Daarmee zou de juistheid van die theorieën zijn bevestigd, maar dit feit zou de theoreticus tegelijk tot grote bescheidenheid moeten manen. Zijn theoriieën zijn hoogstens descriptief: zij maken inzichtelijk wat de poëzie al lang weet.’

Mooi, maar dat is het woord niet

Ook Rutger Kopland schreef een mooi, zeer lezenswaardig boek over poëzie. Het is geen systematisch boek, zoals dat van Bronzwaer, want het bevat een aantal lezingen (in alle betekenissen van het woord) van en over poëzie van Esther Jansma, Frank Koenegracht, K. Michel, Tonnus Oosterhoff en Martin Reints, alsmede de antwoorden van deze dichters op de bevindingen van de auteur, Kopland. Het boek vormt als het ware het tegendeel van Bronzwaers lessen, want het neemt, zoals de titel al laat zien, juist een waardeoordeel als uitgangspunt. Kopland heeft de hamvraag van K. van het Reve omgekeerd en als uitgangspunt genomen. Je vindt iets mooi, maar wat is dat voor een ontroering en waardoor ontstaat ze? Evenals in zijn vorige boek is Kopland op zoek naar het wezen van de emotie. De titels, *Het mechaniek van de ontroering* en *Mooi, maar dat is het woord niet* zijn veelzeggend, want het gaat om veel meer dan een uitsluitend esthetische ervaring. De kernvraag, hier gesteld naar aanleiding van het werk van Martin Reints, luidt: ‘Het is poëzie die me raakt en telkens ontroert en ik wilde weten naar welke plek in mijzelf de dichter mij voert, waar ik ontroerd raak, en hoe hij dat doet.’ Dat maakt Koplands boek dus veel persoonlijker en subjectiever dan dat van Bronzwaer.

Kopland kán schrijven en uit de tweede titel blijkt duidelijk dat zijn pretenties aan de voorzichtige kant zijn. Maar hoe zit het met het ‘wetenschappelijk’ gehalte? Kopland beschrijft in zijn eerste essaybundel hoe hij een tijdlang op een tamelijk rigide, objectivistische manier geloofd heeft in ‘de’ werkelijkheid, maar dat hij uit die droom geholpen werd door zijn wetenschappelijk werk. Pas toen ontdekte hij dat de vragen bepalen wat je van de werkelijkheid te zien krijgt. Maar hij is wetenschapper genoeg om het risico dat daarin schuilt in te zien. Hij brengt dan ook het besef onder woorden dat die vragen dus kunnen dicteren waar je uitkomt.

Hier is sprake van een overeenkomst met wetenschappelijk werk. In dat werk is het immers vaak nodig intuïtief ‘te weten’ welke vragen je moet stellen en in welke richting je moet zoeken en dat betekent in zekere mate een vooringenomen standpunt. Zo zijn Koplands stukken ook opgebouwd. Bij het werk van Frank Koenegracht levert hij een analyse van een cartoon, bij gedichten van K. Michel krijgen we een exposé over de patafysica en bij de taal van Tonnus Oosterhoff lezen we eerst over de ervaringen met een routebeschrijving van een gebied dat iemand niet kent - pas daarna graaft Kopland zich daadwerkelijk in de gedichten. Deze werkwijze moet K. van het Reve een gruwel zijn, want zo maak je een beschrijving

van iets die vervolgens op iets anders slaat, maar door de analogieën is ze wel buitengewoon inzichtelijk en verhelderend.

Het uiteindelijke resultaat, en dat geldt zowel voor de essays van Kopland als de antwoorden van de dichters, zit ergens tussen ‘kunst’ en ‘wetenschap’ in. Koplands benadering is minder op de formeel-poëtische kant van de gedichten gericht dan die van Bronzwaer en juist veel meer op de inhoud. Wel speelt de notie van de scheiding tussen taal en werkelijkheid en de bijzonderheid van de poëtische taal verschillende keren een rol, maar het accent ligt bij Kopland op de associaties en denkbeelden die hij krijgt bij bepaalde formuleringen om daarmee opnieuw vragen te kunnen stellen aan het gedicht. De antwoorden die gaandeweg geformuleerd worden, maken dat de lezer van beide boeken op den duur dezelfde emotie als Kopland ondergaat. Het is de ontroering die kunst teweegbrengt [en die] verwant is aan die bij de confron-

tatie met een wetenschappelijke ontdekking. Ook dan dat gevoel, nee, de gedachte, nee, de onbenoembare ontroering: ach, zo eenvoudig is het dus, daar heb ik, ik weet niet hoelang al overheen gekeken, het is nieuw, maar ik wist het. En bovendien, ook hier weer het 'objectieve' aspect van deze ervaring: ik heb het niet zelf bedacht, nee, het is zo, het lag klaar, het is een toevallige vondst. Daar, buiten, is de wereld, die zijn eigen gang gaat, buiten bij om, en ik zie dat ineens, even.

Wie wat vindt heeft slecht gezocht

Toen ik onlangs het pamf let van K. van het Reve herlas, raakte ik bevangen door het idee dat bij hem het denkbeeld had postgevat dat wetenschappelijk werk uitsluitend eenduidig in Droogstoppels referentiële taal geschreven wordt, alsof vergelijkingen daarin niet zouden bestaan, alsof wetenschappelijk werk niet voor een groot deel uit vergelijken bestaat. Zijn behoefte aan een 'beschrijvingen van een zaak die alleen maar die zaak beschrijft en niet nog enige andere' is als roep om een 'harde ondubbelzinnige code', zoals die bijvoorbeeld bestaat in de tekentaal van de scheikunde, wel begrijpelijk, maar gaat voorbij aan het feit dat het instrument van de taal nu eenmaal gebreken heeft, 'lekken en scheuren' waar poëtische taal nu juist gebruik van maakt. De tragiek van Van het Reves paskwil was, dat hij eigenlijk meldde op zoek te zijn naar de definitieve formulering, en misschien zelfs formule, om de esthetische ervaring in te vangen. God zij dank bestaat die niet, zoals die ook niet bestaat in de wetenschap. Nescio schreef het al: 'Wee hem die vraagt waarom,' en terecht, want die blijft vragen en zoeken en daarin schuilt de winst. Tientallen wetenschappers kunnen terugredeneren tot aan de Big Bang, er is maar één dwaas nodig die vraagt: 'En waar komt die dan vandaan?' Ook daarin verschillen kunsten en wetenschappen niet van elkaar. Kopland schreef:

I cavalli di Leonardo

Al die schetsen die hij naliet -

eindeloze reeksen herhalingen: spierbundels, pezen,
knoken, gewrichten, die hele machinerie
van drijfriemen en hefbomen waarmee
een paard beweegt,

en uit duizenden haarfijne lijntjes haast onzichtbaar
zacht in het papier verdwijnende huid
van oorschelpen, oogleden, neusvleugels,
huid van de ziel -

hij moet hebben willen weten hoe een paard
wordt gemaakt, en hebben gezien
dat dat niet kon,

hoe het geheim van een paard zich uitbreidde
onder zijn potlood.

Maakte de prachtigste afbeeldingen, bekeek ze,
verwierp ze.

Zo paradoxaal is het: je zoekt, onderzoekt, formuleert haarfijn en komt heel dichtbij, tot op de ‘huid van de ziel’, en daar houdt het menselijk vermogen op, daar houdt de taal op, vanaf dat moment wordt het geheim alleen maar groter. In zijn laatste bundel staat een gedicht waarnaar in de lezingen steeds verwezen wordt:

De laatste bevindingen

Er waren zoals we dachten te weten twee werelden - de echte en die andere

dit onderscheid is onlangs bij nader onderzoek
een overbodige illusie gebleken: deskundigen
hebben in menselijke hersenen gezocht
en geen verschillen gehoord of gezien

integendeel, wat zij vonden was met geen pen
te beschrijven, zo ongelooflijk eenvoudig
zo mooi

zij noteerden:

‘De nacht viel in de ramen van ons instituut,
maanlicht streek over de jonge borsten
van onze vrouwelijke proefpersoon

en ja, de door haar hersencellen aangedreven apparaten
zuchtten en in onze microscopen zagen we
in haar moleculen melkwegen van verlangen.

Wij zoeken nog koortsachtig naar formules.’

Aldus enkele opgetogen, onbedoeld lyrische citaten

uit hun verslag.

Soms krijgt de wetenschap hulp van de poëzie, wanneer het even niet meer te zeggen is, verdwijnen de harde codes en maken plaats voor poëtische taal. Wat voor een paard geldt, geldt voor een stekelbaars, voor atoomsplitsing, voor het menselijk lichaam en voor poëzie: we zoeken koortsachtig verder, al was dat alleen maar omdat dat onderweg zoveel moois oplevert. Zo nu en dan kijken we even naar de huid van de ziel, maar de laatste bevindingen zijn nog lang niet gedaan.

Geduldig gereedschap

Hoe verschillend de lees- en werkwijzen van Bronzwaer en Kopland ook mogen zijn - waardoor ze elkaar prachtig aanvullen - van één ding maken ze opnieuw bewust. Kopland brengt het ergens expliciet onder woorden als hij zegt: ‘Ookditgedicht moet heel precies gelezen worden.’ In zijn antwoord bevestigt Tonnus Oosterhoff het hierboven gestelde: ‘Maar hij belooft niet dat ze hun eventuele geheimen dan zullen prijsgeven en zich behaaglijk zullen vlijen in alles wat wij al weten of blieven te weten over de wereld. Integendeel, precies lezen heeft juist het tegenovergestelde effect.’

Woorden, gedichten zijn geduldig gereedschap en vragen dus om langzaam, geduldig en zorgvuldig lezen. Kopland en Bronzwaer brengen het ons in herinnering en laten nog eens zien hoe dat moet. Het advies van Cees Buddingh' zou dan ook niet alleen aan dichters maar vooral ook aan lezers gericht moeten zijn:

minigolf

minigolf spelen
is een uitstekende training voor een dichter:
men moet namelijk eerst goed kijken
en daarna pas slaan.

Literatuur

W. Bronzwaer, Lessen in lyriek, nieuwe Nederlandse poëtica. Nijmegen, SUN, 1993.
Rutger Kopland, *Mooi, maar dat is het woord niet Geschreven gesprekken met Esther Jansma, Frank Koenegracht, K. Michel, Tonnus Oosterhoff, Martin*

Reints. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1998; *Het mechaniek van de ontroering*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1 995; *Voor het verdwijnt en daarna*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1985.
K. van het Reve, *literatuurwetenschap: het raadsel der onleesbaarheid, Johan Huizinga-lezing 1978*. Baarn, Het Wereldvenster, 19792.
K. Michel, 'Laudatio van Bronzwaers poëtica', in: De Gids, 1998, nr. 2.

Hester Eymers
De twee autobiografieën van Alice B. Toklas

Toen de echte autobiografie van Alice B. Toklas, *What is remembered*, in 1963 verscheen, waren de kritieken gemengd. Na in de eerste dertig pagina's haar jeugd te hebben beschreven, wijdt Alice zich in de rest van het boek aan een beschrijving van haar leven met Gertrude Stein. De meeste feiten daarvan kenden de lezers al uit Gertrude Steins *The autobiography of Alice B. Toklas* en het vervolg daarop, *Everybody's autobiography*. Zoals de recensent van Time schrijft: ‘it reads like Gertrude Stein.’ Ook andere critici klagen dat het boek geen beeld geeft van Alice. Zij lijkt bijna volledig te zijn opgegaan in het leven van Gertrude.

Maar zou het omgekeerde niet even goed waar kunnen zijn? Dat de twee boeken zo veel op elkaar lijken, betekent dat de levens van Gertrude Stein en Alice B. Toklas tot op grote hoogte met elkaar verweven waren. De bekendheid van Gertrude, als schrijfster en als spil van de *lost generation*, wekt gemakkelijk de illusie dat Alice slechts een ondergeschikte rol speelde. Alice nam echter een belangrijke plaats in Gertrudes leven en werk in. Om te beginnen hechtte Gertrude bijzonder veel waarde aan Alice' indrukken. Tijdens het schrijven van *The autobiography of Alice B. Toklas* vroeg Gertrude Alice naar anekdotes, indrukken en karakterbeschrijvingen die ze kon opnemen in het boek. Daarnaast probeerde ze zoveel mogelijk recht te doen aan Alice' stijl. Volgens vrienden en kennissen van Alice is ze daar aardig in geslaagd: ‘wie het boek leest, hoort Alice praten’, aldus één van hen.

Het is waarschijnlijk dat ook in het overige werk van Gertrude Stein de indrukken van Alice terug te vinden zijn. Ze bediscussieerden samen dikwijls de karakters en eigenaardigheden van de mensen die ze ontmoetten. De schrijvers van de zogenaamde *lost generation* - de term is van Gertrude - en de toen nog onbekende schilders, zoals Henri Matisse en Pablo Picasso, van wie Gertrude werk kocht, waren vaak interessante persoonlijkheden. Gertrude schreef portretten van de mensen die ze ontmoet hadden en publiceerde ze in diverse tijdschriften.

The autobiography of Alice B. Toklas was het eerste boek waarmee Gertrude Stein succes had bij het grote publiek. In vergelijking met haar andere werk was het makkelijk leesbaar en bovendien sprak het onderwerp velen aan. De beschrijving van het leven dat Stein en Toklas leidden temidden van talloze schrijvers en schilders sprak tot de verbeelding. De anekdotes over naam makende jonge kunstenaars zoals Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque en Juan Gris, en de jongste generatie Amerikaanse schrijvers, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald, Thomas Wolfe, gingen erin als koek.

Maar afgezien van het plotselinge en onverwachte succes van *The autobiography of Alice B. Toklas* was het werk van Gertrude Stein moeilijk publiceerbaar. Alice wierp zich op als Gertrudes manager: typte ze eerst alleen Gertrudes manuscripten, later legde ze contacten met uitgevers en gaf ten slotte eigenhandig Gertrudes werk uit. Ook na het overlijden van Stein deed ze alles wat in haar vermogen lag om hetwerkvan haar geliefde te promoten.

Herhaling

Het was vechten tegen de bierkaai, want de aard van Gertrude Steins teksten sloot een breed publiek bij voorbaat uit. Haar werk behoorde tot de avant-garde literatuur, beïnvloed als het was door de nieuwste stroming in de beeldende kunst: het kubisme. Het belangrijkste kenmerk van het kubisme, de suprematie van de vorm, zien we

terug in de teksten van Gertrude Stein. Zoals de kubisten structuur boven werkelijkheid stelden - en de werkelijkheid definieerden als een geheel van plastische vormen -, zo stelde Stein de structuur van de taal boven het verhaal - en gaf de taal daarmee een nieuwe functie. Eén van de stijlmiddelen die zij gebruikte, is de herhaling. De zin ‘A rose is a rose is a rose’ is hiervoor emblematisch.

Gertrude Steins opvattingen over literatuur kwamen voor het eerst tot uitdrukking in *The making of Americans*. De tekst is geschreven in een zich repeterende stijl en volgt een geheel eigen ritme en logica waarin

leestekens zo goed als overbodig zijn. Het beoogt een schets te zijn van de ontwikkelingvan een familie, een schets die zo compleet is dat elke mogelijke ontwikkeling van elk mogelijk individu er in te lezen valt. Dat leest als volgt:

> Disillusionment in living is finding that no one can really ever be agreeing with you completely in anything. Disillusionment then in living that gives to very many then melancholy feeling, some despairing feeling, some resignation, some fairly cheerful beginning and some a forgetting and continuing and some a dreary trickling weeping some violent attacking and some a letting themselves do anything, disillusion then is really finding, really realising, really being certain that no one really can completely agree with you in anything, that, as is very certain, not, those fighting beside you or living completely with you or anybody, really, can really be believing anything comletely that you are believing. [...] This is then disillusionment in living and sometime in the history of David Hersland the younger son in the Hersland family living then in a part of Gossols where they alone of rich people were living there will be completely a history of the disillusionment of such a realising and the dying then of that one, of young David Hersland then.

The *making of Americans* omvat zo'n duizend bladzijden. Het mag dan ook geen wonder heten dat het nogal wat moeite kostte om het boek gepubliceerd te krijgen. Gertrude Stein werkte eraan gedurende drie jaar, van 1906 tot 1908, maar moest tot 1925 wachten om het in gedrukte vorm te zien. In de tussentijd verschenen een nieuwe uitgave van Three Lives, haar eerste literaire werk, dat ze in 1909 al in eigen beheer had uitgegeven, en haar nieuwste werk, *Tender Buttons. Tender Buttons* is een verzameling fragmentarische beschrijvingen van alledaagse voorwerpen, waarmee Stein in haar schrijven opnieuw het kubistische programma volgde. Sommigen meenden in haar werk een voorbode te lezen van de *écriture automatique* die de surrealisten niet veel later zouden introduceren. Zelf ontkende ze dat haar schrijven daarmee iets van doen had. In haar teksten speelde het onbewuste geen enkele rol.

Toen Gertrude Stein in 1947 aan kanker stierf, bleek Alice, die in de ogen van velen altijd in de schaduw van haar vriendin had gestaan, een persoonlijkheid van formaat te zijn. Ze bleef zich inzetten voor jonge, veelbelovende schrijvers. Ze had contacten in de uitgeverswereld en ontving nog regelmatig oude vrienden, die nu gevestigde schrijvers en kunstenaars waren geworden.

De promotie van Gertrudes werk zag Alice ook nu nog als haar belangrijkste taak. De uitgave van Gertrudes boeken werd inmiddels verzorgd door de Amerikaanse uitgever Random House. Maar Alice werd nu dikwijls benaderd door auteurs die werkten aan een biografie of een studie van Gertrude Steins werk. Ze probeerden een link te leggen tussen Gertrudes persoonlijkheid en haar werk en begaven zich daarmee op wat Alice beschouwde als privéterrein. In interviews was Alice dan ook weinig coöperatief en het eindresultaat werd door haar zonder meer negatief beoordeeld.

Alice leefde heel sober. De schilderijenverzameling die Gertrude haar had nagelaten, wilde ze intact houden. Het was de belangrijkste tastbare herinnering die ze nog had aan hun leven samen. Toen de schilderijen door de familie Stein weggehaald werden om in een bankkluis bewaard te worden, reageerde Alice tot ieders verbazing stoïcijns. Eenbezoeker die opmerkte ‘It's sad to see all those blank spots where the pictures were’, antwoordde ze ‘oh, not to me dear. I can't see them.

But I can see the pictures in my memory. I remember each one and where it was. I don't need to see them now.'

Kookboek

Toen Gertrude nog leefde, had Alice altijd geweigerd zelf iets te schrijven. De laatste alinea van The *autobiography of Alice B. Toklas* lijkt misschien een soort Borgesiaanse verrassing, maar komt tegelijkertijd dicht bij de waarheid:

> About six weeks ago Gertrude Stein said, it does not look to me as if you were ever going to write that autobiography. You know what I am going to do. I am going to write it for you. I am going to write it as simply as Defoe did the autobiography of Robinson Crusoe. And she has and this is it.

Behalve plannen voor een autobiografie waren er ook plannen voor een kookboek. Alice was een uitmuntende kok en had altijd de scepter gezwaaid in de keuken. Wanneer ze geen geschikte kok hadden kunnen vinden, kookte Alice zelf. Dikwijls stond ze al voor dag en dauw op om boodschappen te doen, om vervolgens de rest van de ochtend te schrappen en te schillen, in te leggen en te marineren.

Na Gertrudes dood besteedde ze nog evenveel zorg aan het eten, zoals de jonge schrijver Otto Friedrich beschrijft:

> We began to eat, and Miss Toklas asked a few questions, but before she had finished her own shrimp, she was off to the kitchen again, leaving us to contemplate the works of Sir Francis Rose. Then she returned with a chicken, with Gabrielle lurking behind with a plate of zucchini. Miss Toklas jabbed at the chicken with a large fork and then began sawing away at one of its legs. Gabrielle stood watching for a while, concerned, and then set down the plate of zucchini and retreated to the kitchen. Miss Toklas carved with skill, but she was so tiny that she could barely reach across the high table to get at the animal, like a bullfighter lunging forward for the kill. Once she had served three helpings, she vanished again, and we sat in silence for several minutes until she returned with the orange sauce. Once again, desultory questions, compliments on the sauce, gossip about a new novel, and then Miss Toklas slipped out of her high chair again and was off to supervise the dessert, a complicated custard. The dessert was delicious, but it was a relief to have the struggle ended, the meal over with...

Het eerste boek dat Alice schreef, was een kookboek. *The Alice B. Toklas Cookbook* bevatte recepten voor allerlei gelegenheden en uit diverse bronnen. De favoriete gerechten van de bedienden kregen een apart hoofdstuk, evenals de culinaire hoogstandjes van vrienden. Het geheel is gelardeerd met smakelijke anekdotes.

Het recept dat de schilder Brion Gysin Alice stuurde, deed nog aardig wat stof opwaaien. Het luidt als volgt:

> This is the food of Paradise - of Baudelaire's Artificial Paradise: it might provide an entertaining refreshment for a Ladies' Bridge Club or a chapter meeting of the D.A.R. In Morocco it is thought to be good for warding off the common cold in damp winter weather and is, indeed, more effective if taken with large quantities of hot mint tea. Euphoria and brilliant storms of laughter; ecstatic reveries and extensions of one's personality on several simultaneous planes are to be complacently expected. Almost anything Saint Theresa did, you can do better if you can bear to be ravished by ‘un evanouissement reveille.’
> Take 1 teaspoon black peppercorns, 1 whole nutmeg, 4 average sticks of cinnamon, 1 teaspoon coriander. These should all be pulverized in a mortar. About a handful each of stone dates, dried figs, shelled almonds and peanuts: chop these and mix them together. A bunch of *canibus sativa* can be pulverized. This along with the spices should be dusted over the mixed fruit and nuts, kneaded together. About a cup of sugar dissolved in a big pat of butter. Rolled into a cake and cut into pieces or made into balls about the size of a walnut, it should be eaten with care. Two pieces are quite sufficient. Obtaining the *canibus* may present certain difficulties, the variety known as *canibus sativa* grows as common weed,

> often unrecognized, everywhere in Europe, Asia and parts of Africa; besides being cultivated as a crop for the manufacture of rope. In the Americas, while often discouraged, its cousin, called *canibus indica*, has been observed even in city window boxes. It should be picked and dried as soon as it has gone to seed and while the plant is still green.

De Amerikaanse uitgever, Harper's, schrapte het recept. De Britse uitgever, Michael Joseph, liet het gewoon staan en zorgde daarmee ongewild voor een nieuwe invalshoek in de interpretatie van het werk van Gertrude Stein. Alice moest alle mogelijke moeite doen om de interpretatoren van het idee af te brengen dat Gertrude Stein haar werk onder invloed van drugs geschreven zou hebben.

Twee autobiografieën

Met of zonder receptvoor hasjcake, *The Alice B. Toklas Cookbook* was een doorslaand succes toen het in 1954 verscheen. Dat kwam waarschijnlijk niet zozeer door de recepten die het bevatte, die zonder uitzondering bewerkelijk waren dan wel enorme hoeveelheden eieren, boter en room vereisten. Dat Alice met geelzucht op bed lag toen ze de recepten voor haar kookboek selecteerde, heeft daar ongetwijfeld mee te maken. Dit kookboek had echter ook literaire kwaliteiten. Het was geschreven in een ongedwongen stijl en gaf de lezer meer dan *The Autobiography of Alice B. Toklas* het gevoel iets te weten te komen over het privéleven van Alice en Gertrude. Waar in de autobiografie zorgvuldig en afstandelijk een beeld geschetst wordt van het bohémienleven in het Parijs van de jaren twintig, daar geeft Alice in haar kookboek, ondanks zichzelf lijkt het, een persoonlijke en welhaast intieme indruk van haar leven met Gertrude.

In 1958 verscheen een tweede kookboek, *Aromas and Flavors of Past and Present*. Alhoewel het minder succesvol was dan het eerste, stelde het Alice in staat zich aan een ander project te wijden: het schrijven van haar autobiografie. In 1963 verschijnt *What is Remembered*, precies dertig jaar nadat de eerste door Gertrude Stein geschreven autobiografie van Alice B. Toklas het levenslicht zag.

What is Remembered lijkt qua stijl en toon verbazingwekkend veel op *The autobiography of Alice B. Toklas*. Dat bewijst dat het Gertrude Stein inderdaad is gelukt recht te doen aan Alice' stijl en persoonlijkheid. Wat de inhoud betreft, verschillen de boeken al evenmin hemelsbreed van elkaar, zij het dat Alice' eigen autobiografie natuurlijk ook Gertrudes dood en de jaren daarna beschrijft.

Wanneer de critici klagen dat *What is Remembered* weinig nieuws toevoegt aan hetgeen we al wisten, hebben ze slechts ten dele gelijk. Nieuwe feiten vinden we inderdaad niet veel in Alice' autobiografie. Maar daar staat tegenover dat *The autobiography of Alice B. Toklas* in een ander licht komt te staan. Alhoewel Gertrude Stein de auteur is, is het tegelijkertijd méér Alice' autobiografie dan voorheen werd vermoed.

De levens van de twee vrouwen waren hecht met elkaar verbonden. Zo hecht dat buitenstaanders vaak maar één persoon zagen, die van Gertrude Stein. Gertrude was immers degene die het meest in de schijnwerpers stond. Maar in Gertrudes woorden klonk de stem van Alice mee, zoals de twee autobiografieën van Alice B. Toklas duidelijk maken. Zonder het management van Alice zouden de boeken van Stein bovendien een stuk minder bekend zijn geworden dan nu het geval is. Daar naast had Alice als kok een belangrijk aandeel in het sociale leven dat Gertrude en zij leidden. Wie een indruk wil krijgen van het leven van deze beide vrouwen, doet er daarom goed aan niet alleen het werk van Gertrude Stein te lezen, maar ook eens een recept van Alice uit te proberen.

Literatuur

Linda Simons, *The biography of Alice B. Toklas*. Londen: Peter Owen, 1978.
Gertrude Stein, *Three Lives*. New York: Grafton, 1909, *The Making of Americans*. New York Something Else Press, 1966; *Everybody's Autobiography*. New York: Random House, 1937.
Alice B. Toklas, *The Alice B. Toklas Cookbook*. New York: Harper's, 1954; *Aromas and Flavors of Past and Present*. Introduction and notes by Poppy

Cannon. New York: Harper's, 1958; *What is Remembered*. New York. Holt, Rinehart and Winston, 1963.
Carl van Vechten (ed.), *Selected Writings of Gertrude Stein*. New York: Random House, 1946. Bevat o.a *The autobiography of Alice B. Toklas* en *Tender Buttons*.

Hester Eymers (1968) studeerde letteren en wijsbegeerte. Ze schrijft over filosofie voor o.m. de Volkskrant.

Hiske Dibbets
Gilbert & George

Gilbert & George noemen zichzelf een ‘living sculpture’. Ze wonen in een Victoriaans huis in een Londense volkswijk. Ze hebben geen keuken, alleen een magnetron om theewater te koken, want verder drinken en eten ze in de pub om de hoek. Het gekke is dat ze afzonderlijk niet zouden opvallen, maar samen meteen de aandacht trekken. Wie ze tegenkomt, denkt even dat hij of zij dubbel ziet. Hoewel ze uiterlijk nogal verschillen - de een is klein en donker, en de ander lang en rossig -gaan ze hetzelfde gekleed. Ze dragen smetteloos witte overhemden en stijve maatkostuums die misschien een halve eeuw geleden in de mode waren, maar tegenwoordig nergens meer te vinden zijn. Zelf noemen ze die pakken ‘the responsibility-suits of our art’. Naast elkaar, vaak in dezelfde poses, appelleren ze aan een vaag herkenbaar beeld: als hun pakken morsiger waren geweest, zou je ze misschien voor studenten houden en als het model iets minder oubollig was geweest voor zakenmensen. In al hun voorkomendheid zijn ze eigenlijk heel nondescript.

Hun status als levende sculptuur is al even moeilijk te plaatsen als hun verschijning. Samen geven ze performances en maken films en fotowerken waarin ze meestal zelf figureren. Hun optredens kunnen heel geestig zijn, zoals de video uit het begin van de jaren zeventig waarop ze, tegenover elkaar gezeten, het ene glas gin na het andere legen terwijl het beeld van de camera steeds onscherper wordt. De titel van het werk: *Gordon's makes us drunk*. Al heeft dat stille, haast mechanische drinken iets beklemmends wanneer je er een tijdje naar kijkt. Ook in het dagelijks leven treden ze voortdurend samen op en je weet nooit wanneer ze ophouden met beeld te zijn en weer mens worden. Om de zaken nog verwarrender te maken, zeggen ze zelf dat ze een levend sculptuur zijn, juist omdat ze de dingen doen die mensen dagelijks doen, zoals wandelen, eten, praten, liefhebben, drinken enzovoort. Onzichtbaar en vooral ongrijpbaar, glippen ze in en uit hun rol als levend kunstwerk.

Kunsthistorici weten vaak moeilijk raad met Gilbert & George en vragen zich af of alles wat het tweetal doet kunst is, of alleen hun tastbare werk. Hun uitspraken zijn in ieder geval vaak strijdig met wat ze laten zien. Het tweetal beweert geobsedeerd te zijn met beleefdheid en goede manieren, maar hun werk is meestal provocatief. In vroege werken dolen ze rond in een schemerige, bezoedelde wereld bestaand uit reeksen foto's van bijvoorbeeld volle asbakken en gebroken glazen met titels als *Health Mess, Human Bondage* en *Bloody Life*. In 1977 begonnen ze onder de verzamelnaam *Dirty words* aan een inmiddels beruchte serie waarin steeds woordgrafitti's te zien zijn - fuck, prostitute, bent -naast deprimerende foto's van mensen in de regen of schuilplaatsen van zwervers, aangevuld met ingetogen portretten van henzelf. Was dit een uitdrukking van onmacht, een politiek statement, een sneer naar de politiek correcte kunst in Amerika, of een parodie op of ode aan het cliché van de getormenteerde kunstenaar? Waarschijnlijk van alles een beetje en het werk was, zoals Gilbert & George zelf: curieus, amusant en verontrustend. Gevraagd naar commentaar zeggen ze: ‘We want to unshock people.’

Lange tijd kon ik niets schokkends aan hun werk ontdekken. Alles wat ze maakten, vond ik typisch Gilbert & George, verder niets. Misschien dacht ik er zo over omdat ik het duo al kende op een leeftijd dat ik me niet bezighield met kunst. Ze waren bevriend met mijn vader -die zelf kunstenaar is -en wanneer ze voor een opening in Amsterdam moesten zijn, kwamen ze op bezoek. Onberispelijk gekleed stapten ze dan binnen en gingen in de woonkamer in twee identieke buisstoelen naast elkaar zitten; George stak een sigaar op en Gilbert trok aan zijn broekspijpen waardoor

zijn roze sokken zichtbaar werden. Ze informeerden naar onze gezondheid en maakten af en toe een grap. Stiekem was ik blij dat mijn ouders zulke keurige kennissen hadden, want bij ons thuis zag ik maar zelden gladgeschoren mannen in pak. Ze waren dol op vreemde likeuren en raakten haastin extase toen mijn vader een keer een fles Pisang Ambon te voorschijn

haalde. Ze gingen maar door over ‘that marvelous colour’ en ‘delicious taste’. De fles was binnen de kortste keren leeg waarna ze behoorlijk aangeschoten, maar nog steeds even vriendelijk, vertrokken. Later hoorden we dat ze diezelfde avond alle cafés van de Zeedijk op de kop hadden gezet, want ze konden zich behoorlijk misdragen, zeker als ze gedronken hadden. George had er dan een handje van om mensen te beledigen en Gilbert stond er lachend bij. Al was dat nauwelijks voorstelbaar wanneer je ze de dag daarop bij een opening zag, waar ze heel formeel iedereen verwelkomden.

Ik moet een jaar of acht zijn geweest, toen George bij zo'n gelegenheid op me af stapte en begon te vertellen over de hondjes van de Engelse koningin. Ik weet net meer waar het precies over ging, maar hij noemde alle namen van die hondjes en legde uit hoe ze werden getraind. Ondertussen negeerde hij de andere aanwezigen, ook kunstverzamelaars die informeerden naar het werk. Gilbert kwam erbij, de rest schuifelde onrustig om ons heen of keek op een afstandje toe, wachtend tot het gesprek eens afgelopen zou zijn. Maar het liep niet af. Meer dan een uur heeft George over hondjes gesproken, net zolang tot de meeste bezoekers pissig afdropen. Tegen die tijd had ik er zelf ook wel genoeg van, maar George liet me niet gaan. Glimlachend boog hij zich naar me toe en zei samenzweerderig: ‘Now, let us talk about the dogs of your queen.’

De galeriehouder noemde het een ‘practical joke’, maar ik vond het niet grappig Die twee namen me juist serieus. Ik vond ze verschrikkelijk aardig.

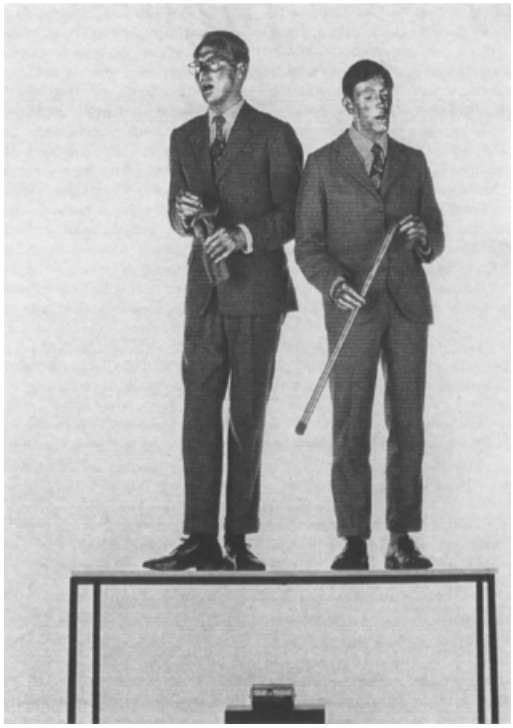
Sindsdien wilde ik meer over ze weten en kwam erachter dat mijn vader George al kende voordat die Gilbert had ontmoet. Ze hadden bij elkaar in de klas gezeten op de St. Martin's School of Art. Mijn vader was in 1967 naar Londen vertrokken omdat hij een beurs voor dat instituut had gekregen en kwam toen in een ambitieus klasje terecht. Onder leiding van docent Anthony Caro - indertijd een wereldberoemd beeldhouwer -gingen de meeste leerlingen ijverig aan de slag met polyester en maakten een soort amoebes, die in felle kleuren werden beschilderd. Mijn vader zag niets in die modieuze amoebekunst, en Anthony Caro weer niets in het werk van mijn vader, en het duurde niet lang of hij viel buiten de groep.

Hij was niet de enige. In de klas zat ook een lange, wat stijve jongen van midden twintig, met een brilletje en een Britse kostschoolcoupe, die zich overal aan onttrok. Terwijl de meeste academiestudenten zich zo hip mogelijk kleedden in limoenkleurige sweaters en fluwelen broeken met wijdlopende pijpen, droeg hij wollen tweedehands pakken en las in mufruikende, antiquarische boeken. Hij heette George en deed geen flikker, behalve op dagen dat de docent kwam inspecteren. Dan legde hij bijvoorbeeld een glazen plaat neer, gooide er wat gips over, schilderde in het midden twee gele rondjes en vijf minuten voordat de docent het lokaal betrad, zette hij er een keurig handgeschreven bordje bij met de tekst: ‘The eggs’. Anthony Caro werd furieus en riep dat dit geen kunst was. George vertrok geen spier, knikte wat en ging weer lezen. Wanneer Caro een week later opnieuw kwam, bracht George een blauwe golfplaat mee, plaatste daarop twee lullige plastic bootjes waarin een Grieks restaurant om de hoek ijs serveerde en zette er een keurig bordje bij met een titel: ‘The sea’. Caro trok wit weg en George knikte. Zo ging het elke week.

Mijn vader bewonderde de onderkoelde manier waarop George de docent wist te stangen en ze begonnen samen op te trekken. George vertelde dat hij uit een klein Engels dorpje kwam waar zijn vader timmerman was. Ook was hij getrouwd en had een zoon die Sunny heette. Hij hoopte nog op een dochter om haar Rainy te kunnen noemen. Verder had hij een verschrikkelijk goed gevoel voor humor en een talent om mensen uit hun tent te lokken. Tegen de tijd dat mijn vader weer naar Nederland ging, hadden ze een vriendschap voor het leven.

Dat was in de zomer van 1967. George moest nog een jaar op St. Martin's blijven, al begreep niemand wat hij daar te zoeken had. In het najaar is hij Gilbert tegengekomen. Een mooie jongen die Engels sprak met een vreselijk accent, een beetje zoals Peter Seilars in zijn beroemde rol van inspector Clouseau, maar dan op z'n Tirools, met zangerige uithalen. Hij was geboren in de Italiaanse Dolomieten, waar hij in Wolkenstein, een benauwend grensplaatsje, een kunstschool had doorlopen, al was dat een wat groot woord voor een degelijke vakopleiding voor houtbewerking. Via de kunstacademie in München belandde hij uiteindelijk op St. Martin's. Niemand weet precies hoe het gegaan is, maar niet lang na hun ontmoeting besloten

de Engelse timmermanszoon en de Zuid-Tiroler houtbewerker om als levend sculptuur door het leven te gaan. In interviews noemen ze het nog steeds een praktische beslissing; aangezien ze geen geld voor materialen hadden, werden ze zelf maar beeld. Een typische Gilbert & George verklaring, die in eerste instantie alles lijkt te verduidelijken, maar de zaken alleen maar vertroebelt; want waarom zou je in hemelsnaam besluiten om met z'n tweeën een levend kunstwerk te worden?



Gilbert & George, ‘The singing sculpture’.

In het voorjaar van 1969 beklommen ze met koperkleurige gezichten een sokkel in een zaal van St. Mar-

tin's en dansten vijf minuten om elkaar heen op het Engelse music-hall liedje ‘Underneath the Arches’. George zwaaide met een wandelstok en Gilbert kneep af en toe in een speelgoed toeter. *The* Singing *Sculpture* was hun eerste performance en ze deden hun best om iedereen van hun samenwerking op de hoogte te brengen. Met elkaars gouden portretten en initialen op het voorhoofd maakten ze afspraken met alle belangrijke mensen in de Engelse kunstwereld. Binnen een paar maanden waren ze een veelbesproken fenomeen en kregen ze aanbiedingen voor tentoonstellingen in het buitenland. Sneller dan verwacht werden ze beroemd. Al in 1969, nog maar net van de kunstacademie, stonden ze vijf uur lang als bevroren op de trappen van het Amsterdamse Stedelijk Museum. Mijn ouders waren erbij en mijn moeder vond de performance leuk, maar niet meer dan dat. In elk geval vond ze het niet zo revolutionair als we achteraf zouden denken. Het was het eind van de jaren zestig, alles kon en mocht opeens, weinigen verbaasden zich nog over twee mannen in stille poses op een trap.

Toch zijn Gilbert & George heel bijzonder. Hun samenzijn is geen act, maar heel vanzelfsprekend. Tijdens gesprekken maken ze elkaars zinnen af en in stilte vermoedelijk elkaars gedachten. ‘Being living sculptures is our blood, our destiny, our romance, our disaster, our light and life,’ zeggen ze, alsof ze zonder elkaar niet zichzelf kunnen zijn. Wat dat betreft is het een raadsel wat er met het gezin van George is gebeurd. Misschien is hij heel jong gescheiden of waren die vrouw en zoon maar een verzinsel. In elk geval heeft niemand meer iets over ze gehoord sinds Gilbert verscheen. In het begin van de jaren zeventig kochten ze een vervallen huis in Fournier street en begonnen aan de restauratie ervan. Ook dat huis was een kunstwerk en ze richtten het in met de neo-gothische meubelen die ze verzamelden. Mijn ouders werden rondgeleid in de verbouwingschaos en 's avonds meegenomen naar een derderangs bokswedstrijd. Om hen heen sprongen mensen op, balden vuisten en vloekten hard, maar Gilbert & George bleven rustig met de armen over elkaar geslagen op hun stoel zitten en mompelden dat het ‘very exciting’ was.

In 1979 nodigde mijn vader ze uit om te komen logeren op ons vakantieadres in Italië. Achteraf denk ik dat mijn ouders stomverbaasd waren dat ze het aanbod aannamen, want Gilbert & George benadrukten vaak dat ze nooit op vakantie gingen: daar hadden ze het te druk voor. Van tevoren was mijn moeder een beetje zenuwachtig, want die twee hadden een reputatie en het was maar de vraag of ze zich een week zouden gedragen. Tenslotte had ze eens gezien hoe George stomdronken op een canapé de vrouw van een kunstverzamelaar had besprongen. Mijn vader vond dat onzin. Ze vlogen toch zeker niet naar Italië om de boel te verzieken? Ze zouden leuke gasten zijn, ze hoefde zich geen zorgen te maken. En hij kreeg gelijk. Gilbert & George waren zo voorbeeldig dat het haast onmenselijk was en ze vonden alles best. Ze sjokten overal achteraan, of we nou naar een restaurant gingen, naar de markt of naar een middeleeuwse kerk met bijzondere fresco's. Als je vroeg wat ze ervan vonden, zeiden ze enthousiast: ‘Lovely’. Een ander favoriet woord was ‘charming’. Ze noemden iedereen ‘charming’, ook -of misschien wel juist -personen die ze eigenlijk niet konden uitstaan.

Zoals je soms pas op vakantie merkt dat mensen heel neurotisch zijn, ontdekten we na een paar dagen dat Gilbert & George heel normaal waren. Ze hadden wel een paar eigenaardige dingen, maar die waren alleen maar grappig. Wanneer ze 's ochtends om zes uur wakker werden, kwam het niet bij ze op om even koffie te zetten, maar wandelden vijf kilometer naar het dorp om daar een espresso te bestellen. Als mijn moeder ze ging halen met de auto, zaten ze goedgehumeurd naast elkaar op het terras, ieder hun eigen krant te lezen. Ook weigerden ze hun kleding aan te passen aan het warme weer. Ondanks de hitte bleven ze hun pakken

dragen. Pas toen het 35 graden was, deed Gilbert zijn jasje uit. Toen het nog warmer werd, en mijn moeder en ik in zwempak in de schaduw lagen te puffen, volgde George. Gilbert waagde het die dag zijn mouwen op te rollen, maar veel gekker werd het niet. Ze wilden niets van kaplaarzen weten om mee door het veld te lopen en hielden dus ten allen tijden hun glimmendgepoetste Engels herenschoenen aan. Dus liep mijn vader tijdens wandelingen voorop en sloeg met een stok het koren uiteen om slangen te verjagen, Gilbert & George stapten erachteraan. Ik denk dat ze het aanpassen van hun kleding zoiets vonden als het opgeven van hun identiteit.

Wanneer we een tochtje met de auto maakten, zaten

ze naast mij op de achterbank en riepen: ‘Splendid’ bij het zien van een spectaculair Toscaans uitzicht, verder waren ze rustig. Alleen als we heel lang moesten rijden, kon George ineens vreemd uit de hoek komen. ‘I think Idi Amin is a wonderful person,’ merkte hij dan op. Het bleef stil, want Idi Amin was natuurlijk een verschrikkelijke Afrikaanse dictator. Je hoefde niet bij Amnesty International te werken om te weten wat voor gruweldaden hij op z'n geweten had. ‘Yes, he's very charming,’ zei Gilbert dan, omdat verder niemand antwoordde.

‘He has done some marvellous things for his country’, vervolgde George.

‘Marvellous things indeed,’ herhaalde Gilbert, terwijl wij ons afvroegen waar het gesprek heen ging.

‘And he is so handsome,’ zei George. We zagen het pafferige gezicht van Amin voor ons en konden ons lachen niet houden. Zelfs Gilbert giechelde, alleen George gaf geen krimp. Hij tuurde met een strak gezicht naar buiten.

Op de laatste avond van hun verblijf gingen we naar de bar in het dorp. Daar liepen we een aantal New Yorkse kunstenaars tegen het lijf die in een huis in de buurt zaten. Het was zo'n clubje dat doet vermoeden dat Woody Allen helemaal geen komedies maakt, maar documentaires, want net als in de film *Manhattan* schreeuwden ze allemaal door elkaar over hun psychiater en strooiden met citaten van Nietzsche. Gilbert & George kenden een van hen, de kunstenaar Joseph Kosuth. Ze noemden hem: ‘Very charming.’ Mijn moeder wist onderhand wat dat betekende en zag de bui al hangen, maar de heren gedroegen zich keurig. Er werd flink gedronken en gelachen, eigenlijk was het een heel vrolijke avond. Toen we naar huis gingen, zaten Gilbert & George binnen bij de flipperkast, waar ze vriendschap hadden gesloten met de plaatselijke jeugd. Bij het afscheid fluisterden ze de ragazi nog iets in het oor.

1979, op vakantie in Italië. Gilbert (met opgerolde mouwen!) & George aan tafel met de auteur (linksvoor).

De volgende ochtend -ze waren net naar het vliegveld vertrokken - kwam Joseph Kosuth langs. Hij had een kop als een tomaat. Of we wel wisten wat voor streek die twee hem geleverd hadden? Mijn vader keek ver-

baasd en zei dat het toch een gezellige avond was geweest. Ja, het was inderdaad gezellig, totdat Kosuth naar huis was gegaan en dertig jongeren in zijn tuin vond. Ze hadden gehoord dat er bij hem een feestje zou zijn en waren niet meer weggegaan. Hij had de hele nacht naar een krakende cassetterecorder met Deep Purple moeten luisteren.

‘Wie heeft jullie eigenlijk uitgenodigd?’ vroeg Kosuth nadat hij de eerste fles had ontkurkt.

‘Die twee aardige mannen uit Londen. Waar zijn ze eigenlijk?

Gilbert & George hadden geschitterd door afwezigheid op een niet bestaand feestje. Het was bijna even mooi als hun timing, de manier waarop ze ontsnapten aan de woede van hun slachtoffer.

‘Ik wist wel dat er iets zou gebeuren,’ zei mijn moeder. ‘Ach je kan er geen kwaad woord over zeggen,’ meende mijn vader.

Daarna vroeg ik mijn ouders iets wat ik nooit eerder had durven vragen. Of Gilbert & George eigenlijk een liefdespaar waren. ‘Daar praten ze niet over,’ antwoordde mijn moeder. Misschien wel, maar misschien niet. In Fournier street was nog nooit iemand toegelaten tot de slaapkamer, vertelde ze. Daarom waren er mensen die geloofden dat er helemaal geen slaapkamer was en dat Gilbert & George ieder een geheim adres hadden, waar ze 's avonds naartoe gingen. Mogelijk hadden ze allebei een dubbelleven.

‘Misschien woont George nog steeds bij zijn gezin,’ zei mijn vader.

Ik snapte er niets meer van. Net nu ze normaal hadden geleken, werden ze ineens weer vreemde figuren, alsof ze geplastificeerd waren en je geen vat op hen kon krijgen. Zo is het altijd gebleven. Ook het werk van Gilbert & George wordt voor mij steeds geheimzinniger. Wat drijft hen om al dertig jaar samen kunst te maken, of liever, om samen kunst te zijn?

‘We always feel that our art has a great deal to do with embarassment,’ schreef Gilbert in 1970 aan hun Engelse galeriehouder Anthony d'Offay. Hoewel ze meestal het omgekeerde beweren van wat ze bedoelen, heb ik het idee dat dit wel oprecht is, alleen blijft de vraag waar die verlegenheid of gene vandaan komt. Mijn eigen theorie is dat het te maken heeft met een wat ongemakkelijke houding tegenover het kunstenaarschap, en dat die weer te maken heeft met hun achtergrond. Ze komen beiden uit een milieu van vaklieden en als het even anders was gelopen had Gilbert de rest van zijn leven koekoeksklokken gemaakt in de Dolomieten en George de werkplaats van zijn vader overgenomen. Het is net alsof ze, doordrongen van dat besef, de stap naar het kunstenaarschap nooit helemaal hebben kunnen of willen maken. Want hoewel het lijkt alsof ze het kunstenaarschap tot in zet van hun kunst hebben gemaakt, doen ze niets anders dan het voortdurend relativeren. Bewust of onbewust vestigen ze zo de aandacht op de veranderde rol van de kunstenaar in onze tijd. Kunstenaars mogen in deze eeuw dan de volledige autonomie over hun werk hebben, en daarmee de macht om werkelijk alles tot kunstwerk te bestempelen, maar wat stellen ze eigenlijk voor als ze worstelend met die vrijheid te veel gin drinken, sigaretten roken en machteloos moeten toezien hoe mensen buiten blauwbekkend in de regen staan of vieze woorden op de muren kalken? Kortom, is een kunstenaar wel vrij, of zit hij opgesloten in zijn werk? Moet hij overal maling aan hebben, of is het be ter wanneer hij zich aanpast, zelfs dingen van enige functie of nut maakt? Gilbert & George worstelen met die vragen en brengen ze over op het publiek.

Toch vermoed ik dat ze zichzelf vaak als een goede grap beschouwen, ze zullen het alleen nooit toegeven. En als ik ze over mijn inzichten zou vertellen, zouden ze fijntjes glimlachen en zeggen:

‘What a lovely theory.’

Twee jaar geleden heb ik Gilbert & George voor het laatst gezien. Dat was bij hun opening in het Stedelijk Museum. Ze hadden de bovenverdieping ingericht met nieuw werk, de zogenaamde *Naked Shit Paintings*. Het waren felgekleurde fotowerken waarin de heren naakt te zien waren terwijl hun eigen drollen boven hun hoofden en op de achtergrond zweefden. Ik merkte dat ze nu heel beroemd waren, want hun foto stond op de voorpagina van elke krant en ze gaven interviews op tv. Tijdens het diner na de opening vond een soort audiëntie plaats en kwam de een na de ander op ze af. ‘Do you remember me?’ hoorde ik opdringerige mensen vragen en dan volgde een jaartal en ontmoetingsplaats. Iedereen scheen wat van ze te moeten. Gilbert & George bleven beleefd.

‘Of course we remember, how could we forget you?’ zeiden ze steeds, terwijl ze misschien geen flauw idee

hadden wie het was. Helemaal op het laatst ben ik op ze afgestapt. Mijn vader kwam er net aan en duwde me naar voren.

‘Do you remember Hiske? vroeg hij. Gezien alles wat er die avond was gebeurd vond ik dat een genante opmerking.

‘Óf course we remember her, how could we forget her?’ Maar ik geloof dat ze me echt herkenden, want ik werd meteen uitgenodigd om ergens in een café door te zakken. In het gedrang bij de garderobe raakte ik ze kwijt en samen met een conservator van het museum ging ik ze zoeken. We liepen in de kou door de P.C. Hooftstraat en riepen in elk portiek: ‘Gilbert & George? Are you here?’

‘Ze zitten met mooie jongetjes in een nichtentent in de Reguliersdwarsstraat,’ zei de conservator na een uur.

‘Nee, ze zetten de Zeedijk op stelten,’ dacht ik.

‘Ze zijn natuurlijk aan het dansen in de Roxy,’ opperde hij.

‘Vast niet. George is stomdronken en maakt ruzie op het Leidseplein.

‘Ze bleken gewoon in hun hotel te zitten.

Hiske Dibbets (1966) publiceerde de verhalenbundel Droomkeuken *(1996) Een nieuwe roman is in voorbereiding*.

Ron Elshout
Duogedichten

Rodica en Dodica waren aan elkaar gebonden zo heeft de vroedvrouw ze gevonden
Paul van Ostayen

> *Het is een overtuigende, esthetisch bevredigende, maar verwarrende gedachte, dat iedere tekst eindeloos verknoopt is met andere teksten, dat ieder woord een herhaling, een citaat is van datzelfde woord ooit en elders. Dat het in zijn nieuwe context even verschoven wordt in dat web, nieuwe woorden naast zich krijgt, gaat functioneren tegen de achtergrond van veranderde leesen schrijfconventies, situaties, poëtica's*.
> Hugo Brems [uit: *De dichter is een koe*]

Wij weten reeds dat het de grote dag is, waarop meester Pennewip de dichterlijke voortbrengselen van 't genie zijner leerlingen keuren zal en we mogen van Multatuli over zijn schouder meelezen. Wanneer we bij het gedicht van Louwtje de Wilde zijn aangeland schieten we in de lach:

Op de vriendschap

De vriendschap is een schone zaak,
En geeft het mensdom groot vermaak.

Waarom? Omdat we ons, evenals meester Pennewip, het zojuist gelezen gedicht van Lucas de Wilde herinneren, dat in de uitwerking weliswaar wat te kort schoot, maar waaraan een juist en schoon gronddenkbeeld ten grondslag lag:

Op de godsdienst

De godsdienst is een goede zaak,
En geeft het mensdom veel vermaak.

Wat het doorbladeren van de voortbrengselen van de hele familie De Wilde oplevert, is wel te voorspellen en Multatuli melkt de grap dan ook prachtig afgepast uit. Het gaat me hier nu even niet om het gave staaltje plagiaat, maar om het effect van Louwtjes gedicht, dat bestaat bij de gratie van Lucas' gedicht. We schieten uitsluitend in de lach, omdat we het tweede gedicht herkennen als een variant, om het maar eens eufemistisch te zeggen, van het eerste.

Deze gedichten kunnen niet zonder elkaar, althans het tweede kan niet zonder het eerste. Er zijn in de literatuur wel meer van deze ‘duogedichten’, waarbij het tweede gedicht niet alleen voor zijn ontstaan min of meer af hankelijk was van het eerste, maar ook voor zijn interpretatie. Je moet voor het begrijpen van de variant kennis genomen hebben van het origineel, omdat de twee gedichten elkaar versterken, spiegelen, proberen op te heffen of te parodiëren. Ze horen bij elkaar als Van Ostayens Rodica en Dodica of als de twee heren die vlak vóór de winkel van Hinderickx en Winderickx, de beroemde hoedenmakers, hun bloedeigen hoge hoeden afnemen en weer op hun bloedeigen hoofden terug zetten, want dat is de paradox: enerzijds zijn het afzonderlijke gedichten, anderzijds horen ze onvervreemdbaar bij elkaar.

Gedichten die op deze wijze, niet in de laatste plaats omdat de dichter dat blijkbaar wil, een relatie aangaan, kunnen op elkaar lijken, of juist contrasteren, - in ieder geval beïnvloeden ze elkaar en elkaars interpretatie.

Geen dag zonder vlees

Wanneer I.L. Pfeijffer in *van de vierkante man* schrijft

> u kunt afruimen
> de witomrande amuse gueule uit de nouvelle cuisine
> van chrysanten die in de vaas op de tafel bij het raam staan
> maar niet in de vaas op de tafel bij het raam staan
> vegetarische stilleventjes geschetst met

dan is het noodzakelijk dat de lezer Hans Favereys

gedicht als ‘oervorm’ herkent, wil hij het polemisch gehalte van het gedicht begrijpen:

> De chrysanten.
> die in de vaas op de tafel
> bij het raam staan: dat
>
> zijn niet de chrysanten
> die bij het raam
> op de tafel
> in de vaas staan [...]

Pas als de lezer de link ziet, is het hem mogelijk te proeven dat Pfeijffer zich wenst af te zetten tegen de poëtische opvattingen die het gedicht van Faverey voor hem blijkbaar vertegenwoordigen. Wat hem betreft mogen die ‘van tafel af’, hij vindtze te mager. Voor een lezer die de verwijzing niet in de gaten heeft, blijft uitsluitend een vage prikkeling van de smaakpapillen over en is zeker geen plaats aan tafel.

Iets dergelijks doet zich voor wanneer Pfeijffer een gedicht begint met ‘geef mij vandaag geen dichters/die beginnen met geef mij [...] en serveer mij geen imperatieven’. Op eerste gezicht lijken die eerste twee regels op zelfspot, omdat hij een dichter afwijst die begint zoals hij zelf zojuist begonnen is. Maar wie de verwijzing naar Koplands XIIe gedicht uit Een *lege plek om te blijven* herkent, dat tot vijf keer toe de imperatief ‘Geef mij’ bevat, begrijpt dat de spot naar hem uitgaat. Wanneer Pfeijffer in de vierde strofe dan ook nog te kennen geeft geen zin te hebben ‘om jonge/sla te zien slap nog in vochtige bedjes’ dan is de afrekening wel compleet. Pfeijffer is geen vegetariër, zoveel is inmiddels duidelijk.

In beide gevallen is het dus de vraag of deze gedichten van Pfeijffer volledig te savoureren zijn zonder de gedichten van Faverey en Kopland geproefd te hebben. Het lijkt me dat een lezer die de verwijzingen niet kan herkennen, omdat hij de antecedenten niet gelezen heeft, in ieder geval de smaak van de polemiek moet missen en het is zelfs de vraag of de gedichten zonder begrip van de verwijzingen te interpreteren zijn.

Een grapje

In sommige gevallen is ‘interpretatie’ een wel erg zwaar begrip, want er zijn nogal wat bewerkingen en varianten die wëliswaar ‘werken’ doordat ze de herinnering aan een origineel oproepen, maar waarbij die werkzaamheid (bijna) exclusief daaruit bestaat.

Pfeijffer schrijft op zeker moment in een gedicht over het strand, refererend aan blote borsten (‘de zee van dubbel dee’): ‘waar dubbele schoonheid haar gezicht verbrandt’. In de omschrijving ‘dubbele schoonheid’ voor een paar borsten is een poging tot humor te zien, maar de dichter profaniseert vooral Luceberts regel ‘heeft schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand’, een regel die bepaald verder strekte dan een dd-cup. Als je in een melige bui bent, moet je er misschien om grinniken, maar aan ‘betekenis’ voegt het in het gedicht weinig meer toe dan het inzicht dat de dichter ‘de luchtmens’ Lucebert hier naar beneden haalt. Het strandgedicht eindigt: ‘verder/ben ik heel normaal’.

Ook voor Riekus Waskowskys herschrijving van een gedicht van Cees Buddingh' geldt dat er weinig te interpreteren is -het is een grapje, meer niet. De laatste schreef

een distichon dat op zichzelf al een ‘duo’ lijkt te vormen met een mij onbekend Chinees gedichtje:

Zeer vrij naar het chinees

de zon komt op. de zon gaat onder.
langzaam telt de oude boer zijn kloten.

Riekus Waskowsky repliceerde:

Zeer vrij naar het chinees

De zon gaat op, de zon gaat onder.
Wat doet die boer nou toch weer?

Als je er om moet lachen, dan moet je er om lachen en anders niet, maar het voorbeeld toont opnieuw aan dat de eventuele, ongetwijfeld humoristisch bedoelde werkzaamheid van Waskowskys versje af hankelijk is van bekendheid met dat van Buddingh'.

Nog zo'n grapje. Gerrit Komrij heeft een aantal *ever-*

greens uit de Nederlandse poëzie ‘onherstelbaar verbeterd’. Sommige van zijn bewerkingen vond ik aardig, zoals die van Marsmans ‘Herinnering aan Holland’ tot ‘De binnenring van Holland’: ‘Denkend aan Holland/zie ik waardepapieren/snel door begerige/vingers gaan,/rijen op koopwaar/geile bavianen/als droge pruimen/op de kansel staan [...]’.

Om de adaptatie van Nijhoffs onsterfelijke sonnet heb ik moeten schateren:

Het water de stank

Er was veel rommel op de brug te zien.
Ik zag onder de brug. Naar alle zijden
leek zich de vuile troep daar te verspreiden.
De lucht was zurig. Een minuut of tien
dat ik daar stond, in 't gas, mijn kleren stonken,
mijn neus toonde verwantschap met wit krijt -
laat mij daar midden in de smerigheid
een knal vernemen dat mijn oren klonken.

Asjemenou. Het tankschip dat daar voer
spleet langzaam open, alsof het moest baren.
Het baarde een olievlek, met veel rumoer,

en wat ik rook wist ik dat walmen waren.
O, dacht ik, o, hier helpt geen mallemoer.
Ons lot ligt in de hand van klapsigaren.

Op de uitsmijter in de laatste regel na, die me wat ‘overdone’ voorkomt, zou het gedicht misschien prima op eigen benen kunnen staan als ironisch milieulied. Het ontleent evenwel zijn humoristische kracht niet alleen aan de klankovereenkomsten met Nijhoffs gedicht, maar voor het grootste deel aan de afgrond die er ligt tussen de verheven noties van Nijhoffs origineel en Komrijs onherstelbare vuiligheid. Als er geprofaniseerd moet worden, dan maar meteen goed: een (goddelijke) stem wordt ‘een knal’ en de psalmen worden ‘walmen’. En uiteraard is er de olievette knipoog naar Nijhoff door via woorden als ‘baren’ en ‘mallemoer’ het motief van de moeder nog even ... eh ... naar zijn mallemoer te helpen.

Daden van ontkenning

Er zijn ook dichters die hun eigen gedichten van contrafacten voorzien. Soms gebeurt dat, zoals bij Elisabeth Eybers en Lloyd Haft, door van elk gedicht naast het Zuid-Afrikaanse of Nederlandse origineel ook een Engelse bewerking op te nemen. In dergelijke gevallen loont het de moeite de verschillen die door de vertaling ontstaan goed te bekijken, omdat daardoor een scherp licht geworpen wordt op de nuances die in de verschillende versies (en talen) een rol kunnen spelen. De anderstalige bewerkingen ondersteunen en versterken elkaar.

Het tegendeel lijkt te gebeuren wanneer een dichter spijt heeft van een gedicht. Een eenmaal gepubliceerd gedicht gaat een eigen leven leiden en dat schenkt soms de dichter weinig vermaak, want het gevaar dat hij uiteindelijk vereenzelvigd wordt met uitsluitend dat ene vers is niet ondenkbeeldig. Campert schreef zo'n gedicht, evenals zijn ‘Credo’ een icoon voor zijn dichterschap en voor de tijd waarin het geschreven werd:

Poëzie is een daad...

Poëzie is een daad
van bevestiging. Ik bevestig
dat ik leef, dat ik niet alleen leef.

Poëzie is een toekomst, denken
aan volgende week, aan een ander land,
aan jou als je oud bent.

Poëzie is mijn adem, beweegt
mijn voeten, aarzelend soms,
over de aarde die daarom vraagt.

Voltaire had pokken, maar
genas zichzelf door o.a. te drinken
120 liter limonade: dat is poëzie.

Of neem de branding. Stukgeslagen
op de rotsen is zij niet werkelijk verslagen,
maar herneemt zich en is daarin poëzie.

Elk woord dat wordt geschreven
is een aanslag op de ouderdom.
Ten slotte wint de dood, jazeker,

maar de dood is slechts de stilte in de zaal
nadat het laatste woord geklonken heeft.
De dood is een ontroering.

Een dergelijke geloofsbelijdenis vraagt om opname in een bloemlezing van ‘vijftigerspoëzie’, poëticale gedichten, *evergreens*, arbeiderspoëzie, poëzie van Remco Campert, de meest gebloemleesde gedichten... enfin ... net zolang tot het de dichter gaat tegenstaan. Dan is het tijd voor een protest:

Tegen opname in de zoveelste bloemlezing

Poëzie is een daad
van ontkenning. Ik ontken
dat ik leef, dat ik niet alleen leef.

Poëzie is een verleden, denken
aan vorige week, aan hetzelfde land,
aan jou als we gescheiden zijn.

Poëzie breekt mijn adem, verlamt
mijn voeten, zeer afdoende,
op de aarde die dat koud laat.

Voltaire had pokken, maar
genas zichzelf door o.a. te drinken
liter limonade: dat is een feit.

Of neem de branding. Stukgeslagen
op de rotsen is zij niet werkelijk verslagen,
maar herneemt zich en is daarin branding.

Elk woord dat wordt geschreven
is een bijdraag tot de ouderdom.
Ten slotte wint de dood, en hoe:

de dood dat is het lachen in de zaal
nadat het laatste woord geklonken heeft.
De dood is hilariteit.

De ironie wil dat de onmogelijke inzet van het tweede gedicht, namelijk het ‘terugnemen’ van het eerste, het tegenovergestelde bereikt. De tegenvoeter versterkt op allerlei manieren ‘Poëzie is een daad...’, al is het maar omdat ze nu in aanmerking komen voor opname in een bloemlezing van ‘duogedichten’. Niet alleen ontleent het tweede gedicht zijn bestaansrecht en een deel van zijn kracht aan het eerste, doordat de twee elkaars spiegelbeeld zijn, worden de poëtische waarheden die er in staan duidelijker zichtbaar. Dat poëzie een daad van bevestiging en van leven is, is ongetwijfeld waar, maar dat het tegelijkertijd een ontkenning ervan kan zijn, niet minder; zolangje schrijft, ‘leef’ je immers niet. Natuurlijk is de branding de branding, maar zit er in het telkens hernemen niet toch iets poëtisch? Of wil de dichter hier met een romantische notie afrekenen, die hij ooit heeft aangehangen? Elk woord in een gedicht is een verzet tegen de tijd, al was het maar omdat het,

eenmaal gepubliceerd, niet terug te nemen is. Elk gedicht ‘vereeuwigt’ zichzelf, maar ieder *ogenblik terwijl* (om met Kouwe-naar te spreken) de dichter schrijft, is een stap in de tijd. Alleen over die definities van de dood twijfel ik nog. Pruik rechts.

Ook Leo Vroman heeft zo'n onsterfelijk, eindeloos gebloemleesd gedicht geschreven:

Voor wie dit leest

Gedrukte letters laat ik U hier kijken,
maar met mijn warme mond kan ik niet spreken,
mijn hete hand uit dit papier niet steken;
wat kan ik doen? Ik kan U niet bereiken.

O, als ik troosten kon, dan kon ik wenen.
Kom, leg Uw hand op dit papier; mijn huid;
verzacht het vreemde door de druk verstenen
van het geschreven woord, of spreek het uit.

Menige verzen heb ik al geschreven,
ben menigeen een vreemdeling gebleven
en wien ik griefde weet ik niets te geven:
liefde is het enige.

Liefde is het meestal ook geweest
die mij het potlood in de hand bewoog

tot ik mij slapende voorover boog
over de woorden die Gij wakkerleest.

Ik zou wel onder deze bladzij willen zijn
en door de letters heen van dit gedicht
kijken in Uw lezende gezicht
en hunkeren naar het smelten van Uw pijn.

Doe deze woorden niet vergeefs ontwaken,
zij kunnen zich hun naaktheid niet vergeven;
en laat Uw blik hun innigste niet raken
tenzij Gij door de liefde zijt gedreven.

Lees dit dat als een lang verwachte brief,
en wees gerust, en vrees niet de gedachte
dat U door deze woorden werd gekust:
ik heb je zo lief.

Jaren later neemt hij het niet terug, maar hij heeft blijkbaar wel de behoefte de brief van een al dan niet verzegelde omslag te voorzien:

Voor wie *dit kent*

Ik zou mijn hand wel uit dat huilvers willen beuren
om het stil en schriftelijk te verscheuren
want ach ik ben zo arrogant geweest
voor wie dat las en zelfs voor wie dit leest.
Sinds die slotzin (al of niet beroemd)
heb ik geen mens meer u genoemd
omdat ook jij mij zoveel nader bent
dat ik op straat graag door je word herkend.

Lees dit dus als een soort van envelop
en lach, en roep ‘Hoe kan dat nu?
Hier staat uitsluitend buitenop,
gedrukt nog wel, Dit is Alleen voor U.’

Wie alleen ‘Voor wie dit kent’ leest, begrijpt er natuurlijk niets van. Welk huilvers zou er verscheurd moeten worden? ‘Schriftelijk verscheuren’ allitereert natuurlijk wellekker, maar is onmogelijk. De dichter kan zijn vroegere ‘arrogantie’ niet meer ongedaan maken, maar hij kan wel een onnavolgbaar spel spelen met ‘u’ en ‘je’. Ook daarvoor is kennis nodig van het eerste gedicht, waarin de lezer gevraagd werd om verregaande intimiteit, zo niet met de dichter dan toch wel met het gedicht, terwijl hij consequent werd aangesproken met het afstand scheppende ‘U’ (of 'Gij). Behalve in de laatste regel. De ‘envelop’ die we nu, zoveel jaar na dato, alsnog ontvangen, is geadresseerd aan diezelfde ‘U’, maar dat is ‘uitsluitend buitenop’. *In* het gedicht komen we door de keuze voor ‘je’ al een heel eind dichterbij.

Het zelfde (?) anders

Tweemaal schemerde de behoefte aan afstand ten opzichte van jeugdige opvattingen door nieuwe gedichten heen en moesten nieuwe gedichten de oude standpunten enigszins neutraliseren. Hans War ren publiceerde een hele bundel gebaseerd op

dit stramien. In 1946 publiceerde hij zijn debuut *Pastorale*, een bundel die in 1975 werd opgenomen in '*t Zelve anders*, nu echter veelzeggend cursief gedrukt en elk gedicht voorzien van een contragedicht. Een voorbeeld.

Liggend in de zon

De liefste sluimert naast mij in het kruid.
Onder mijn arm door lig ik naar haar te staren.
Soms slaat de wind haar zachte lange haren
strelend over mijn rug, mijn naakte huid.

Ik luister naar het ijl ruisend geluid
- mijn adem gaat in rythme met de hare - naar
het verre doffe bruisen van de baren
en naar een wulp, die schor, weemoedig fluit.

Er ligt een wijding over het ongerepte land.
Het is te stil om veel en snel te praten,
enkel een zoen, heel vluchtig op haar hand.

De zilte schoren en het wijde zand
zijn aan ons twee alleen overgelaten.
Er is geen einder en geen overkant.

Liggend in de zon

Idylles hebben altijd iets onechts,
zo ook deze, van twee jonge mensen
die naakt liggen te zonnen in een paradijs
ergens midden in de Zeeuwse stromen.

Hij probeert zich wijs te maken dat dit
onbewolkt geluk is, maakt zich dus los
uit het heden, schouwt al terug met de ogen
van een weemoedige; hij dicht zijn leven.

En zij schuift dichter naar hem toe,
om doodgewoon in al dit gras en die bloemen
zijn armen hard om zich heen te voelen,

maar ach, breek de droom eens dichters niet,
en zij geeft het op. De zon is ook heerlijk.
Wat bleef? Toch een idylle? De dood?

Warren rekent in de tweede versie hard af met de J.C. Bloemachtige weemoedigheid en de metafysische wijding (zie de laatste mystiek aandoende regel) uit zijn vroegere gedicht. Dat doet hij niet alleen inhoudelijk. Hij slaat ook een deel van de vorm stuk. Op het eerste gezicht blijft de sonnetvorm gehandhaafd, doch van het perfecte rijmschema blijft niets over, de assonanties (ui en *a*) en de medeklinkerrijmen verdwijnen en de paradijselijke metaforen maken plaats voor een broodnuchter commentaar. De romanticus van toen is een cynicus geworden die grimmig terugkijkt.

Nogmaals de moeder

Nijhoff is een dichter die blijkbaar vraagt om poëtische reacties. Er zijn varianten op en verwijzingen naar zijn werk van zeer uiteenlopende dichters. Ad Zuiderent varieerde op Nijhoffs ‘Impasse’, dat de dichter zelf ook al van een variatie voorzag en dat een humoristische ‘definitieve versie’ kreeg in Paul Claes' bundel *Mimicry, geschiedenis van de Nederlandse poëzie in vijftig pastiches*. Daar krijgt de beroemde vraag als antwoord: ‘Val dood.’ Tonnus Oosterhoff verwerkte Nijhoff-citaten in gedichten, Komrij zagen we al aan het werk en ook Rutger Kopland kent en verwerkt zijn Nijhoff. Hij schreef:

De moeder het water

Ik ging naar moeder om haar terug te zien.
Ik zag een vreemde vrouw. Haar blik was wijd en
leeg, als keek zij naar de verre overzijde
van een water, niet naar mij. Ik dacht: misschien

- toen ik daar stond op het gazon, pilsje gedronken
in de kantine van het verpleegtehuis, de tijd
ging langzaam in die godvergeten eenzaamheid - misschien
zou 't goed zijn als nu Psalmen klonken.

Het was mijn moeder, het lijfje dat daar roerloos

stond in 't gras, alleen haar dunne haren
bewogen nog een beetje in de wind, als voer

zij over stille waatren naar een oneindig daar en
later, haar God. Er is geen God, maar ik bezwoer
Hem Zijn belofte na te komen, haar te bewaren.

Evenals Komrijs sarcastisch-humoristische variatie is het gedicht van Kopland goed ‘op zichzelf’ te genieten, maar opnieuw levert kennis van het ‘origineel’, dat door Sótemann uitvoerig geanalyseerd is, veel op.

De moeder de vrouw

Ik ging naar Bommel om de brug te zien.
Ik zag de nieuwe brug. Twee overzijden
die elkaar vroeger schenen te vermijden,
worden weer buren. Een minuut of tien
dat ik daar lag, in 't gras, mijn thee gedronken,
mijn hoofd vol van het landschap wijd en zijd - laat
mij daar midden uit de oneindigheid
een stem vernemen dat mijn oren klonken.

Het was een vrouw. Het schip dat zij bevoer
kwam langzaam stroomaf door de brug gevaren.
Zij was alleen aan dek, zij stond bij 't roer,

en wat zij zong hoorde ik dat psalmen waren.
O, dacht ik, o, dat daar mijn moeder voer.
Prijs God, zong zij, Zijn hand zal u bewaren.

Het sterkst werkt misschien wel het contrast tussen de twee gedichten in het ‘verhaaltje’. Nijhoffs ‘ik’ krijgt, terwijl hij om een heel andere reden naar Bommel ging, als hèt ware contact met zijn overleden moeder; Koplands ‘ik’ wil zijn moeder zien, maar die is, hoewel in leven, niet meer in staat tot contact. De volheid van Nijhoff staat in schrille tegenstelling tot de leegte in het gedicht van Kopland. In tegenstelling tot Nijhoffs overzijden die weer buren worden is Koplands ‘verre overzijde/van een water’ onbereikbaar. Wanneer Kopland in de eerste regel van het sextet ‘roer-/loos’ van een zwaar accent voorziet door het enjambement midden in het woord te plaatsen, roept hij niet alleen een hevig contrast op met de ‘dunne haren’ die nog wel een beetje ‘bewogen’, maar gaat hij ook een confrontatie aan met het rijmwoord dat bij Nijhoff op die plaats staat: bevoer. Stilstand versus beweging. Ook het verschil tussen Nijhoffs bijna nuchtere constatering ‘Het was een vrouw’ en Koplands ‘Het was mijn moeder’ spreekt tragische boekdelen. Een lezer hoeft het tweede woord maar weinig te accentueren of de gruwelijke verleden tijd dient zich in alle hevigheid aan.

Natuurlijk echoën de psalmen zoals Nijhoffs moeder die zong door in Koplands gedicht, maar tegelijkertijd verwijzen, voor wie bekend is met het werk van Kopland, die psalmen naar zijn eigen werk en met name naar de troostpsalm 23 die in zijn oeuvre een prominente plaats inneemt en waar hij via de ‘stille waatren’ opnieuw naar verwijst. Een dergelijke referentie roept onmiddellijk Koplands eerste gedicht op waarin hij afrekent met het bestaan van een traditioneel godsbeeld, zodat zo'n zinsnede gaat functioneren als een vooruitwijzing. Die wordt dan ook ingelost: het is ‘haar God’, want de ik gelooft niet meer in Hem en is nu genoodzaakt die niet bestaande Godheid te bezweren Zijn in psalm 23 gedane belofte na te komen. Ook dat is een omdraaiing, want in Nijhoffs gedicht is het de moeder die voor haar kind opkomt, dat daardoor niet alleen staat. Pas later zag ik in dat het pilsje van Kopland waarschijnlijk in dat licht gezien moet worden. Bij eerste lezing vond ik dat een ‘fremdkörper’ in het gedicht. Ik snapte niet waarom hij Nijhoffs thee niet gehandhaafd had, dat was toch logischer geweest, juist in een verpleegtehuis? Maar ‘thee’ roept (te) veel huiselijkheid op. ‘Nijhoff’ zag in een andere vrouw zijn moeder, ‘Kopland’ ziet in zijn moeder een andere vrouw.

Een (ver)storing

In zijn antwoord op een lezing van Rutger Kopland over zijn poëzie, formuleert Tonnus Oosterhoff waar hij naar op zoek is als hij leest: ‘Net of er in de taal, die eigenlijk bedoeld is het bericht veilig naar een veilige plek te transporteren, een lek of een scheur zit waardoor er opeens zin of betekenis uitloopt. Voor ons. Om op te likken. Waar ik bij het lezen op uit ben, dat probeer ik ook in schrijven te doen.’ Oosterhoff doet deze uitspraak naar aanleiding van kromme taal in een ‘normale’ communicatieve situatie, maar zijns ondanks (?) is het een mooie definitie van poëtisch taalgebruik, dat uit zijn aard ‘lekken vertoont waar zin of betekenis uit kan lekken’. Die lekkage kan ook terechtkomen in ander poëtisch taalgebruik:

> Het schijnt verleden week te Amersfoort.
> Het winkelend publiek loopt pas voorbij
> met foto's zwemmend in het sluitertij.
> Halfweg de Hellestraat wordt een alarm gehoord.
>
> Een winkeldief kwam terug op een gegeven woord

en is gesnapt met goedkoop schrijfgerei.
‘Uw adres?’ ‘Molenhoek.’ ‘Dat controleren wij.’
De oude baas is duidelijk gestoord:
‘U onteert en u monteert mij erbij.’
Het zet zich in de schappenvullers voort.

Agenten doen hun best de oude af te voeren
maar hij is kras, heeft iets onsterfelijks;
daar wappert uit zijn vest een vers reçu.

En aan de Dodeweg liggen twee keukenvloeren
met onder allebei niets onbederfelijks,
geen sprankje speling tussen hier en nu.

Een ‘gewone’ eerste lezing van dit gedicht lukte me niet, omdat zich onmiddellijk bij de eerste regel een gedicht van Gerrit Achterberg aandiende. Het citaat is te letterlijk om over het hoofd te zien:

Depersonalisatie

Het schijnt verleden week te Amersfoort.
Een middag voor een ander; van opzij.
De zakenlui. Gewinkel zonder mij.
Het zet zich binnen stadsgezichten voort.

Een bakkersjongen in de Koppelpoort.
Iets aan de hand, is hij van de partij
en brengt een tweede bakkersjongen voort,
het fietsje echter in de kiem gesmoord.
Zo zal het zijn als ik hier niet meer rij.
Belichtingstijd. De klik wordt nooit gehoord.

Woorden buiten het mondeling op de ruiten.
Mijn naam en ik gescheiden van elkaar.
Er zit al speling tussen hier en nu.

Agenten wenken dat ik moet besluiten.
Vrachtwagens met inboedel ronken zwaar.
Ik stuur u nog vanavond het reçu.

Depersonalisatie is het verloren gaan van of stoornis in het gevoel van de eigen persoonlijkheid, iets wat meestal gepaard gaat met een onwezenlijke beleving van de buitenwereld. Dat is meteen al af te lezen aan de eerste regel van de gedichten: begrippen als tijd en plaats worden onzeker. In Achterbergs gedicht wordt het gevoel ‘er buiten te staan’ verhevigd door een zinnetje als ‘Gewinkel zonder mij’. Daarnaast zitten er verdubbelingen in het gedicht: de gespiegelde bakkersjongen, mijn naam en ik gescheiden van elkaar. Het lijkt er op dat de ‘ik’ alles als een camera waar neemt, maar dat het diafragma open blijft staan. H.U. Jessurun d'Oliveira heeft er in een analyse van dit gedicht op gewezen dat de ‘foto’ nu alleen kan slagen wanneer het object onveranderlijk en onbeweeglijk is. Een andere mogelijkheid is, zegt hij, dat de ‘ik’ zelf niet kan uitmaken hoelang de belichtingstijd duurt en dat de toestand van de depersonalisatie ‘klikloos’ overgaat in de normale. Toch komt Achter-bergs ‘ik’ weer tot zichzelf. Blijkbaar heeft hij in zijn waan verzonken in de weg gestaan, want agenten moeten hem wenken, maar dan neemt hij een besluit. Het reçu dat hij ‘u’ zal sturen, wordt door Jessurun d'Oliveira geïnterpreteerd als het onderhavige gedicht.

Wanneer het diafragma niet sluit, ontstaat overbelichting, en Oosterhoffs gedicht lijkt een overbelichte variant op Achterbergs gedicht. Het komt me voor dat het ‘lek’ of de ‘scheur’ in diens gedicht het zinnetje ‘Iets aan de hand’ is geweest dat nu een uitwerking krijgt.

Het gedicht van Tonnus Oosterhoff begint qua tijd en plaats even onzeker en de eerste zin maakt tevens dat het gedicht van Achterberg bij het lezen constant meespeelt. Oosterhoffs gedicht vertoont zelf een aantal ‘lekken’. Zo is het onduidelijk of de bepaling ‘zwemmend in het sluitertij’ hoort bij ‘publiek’ of bij de ‘foto's’. Waarom ‘pas’?

In tegenstelling tot Achterbergs gedicht is er geen sprake van een ‘ik’, maar een oude winkeldief speelt wel een belangrijke rol. Hij heeft iets onsterfelijks en hij heeft een vers reçu. Roept het woord ‘vers’ de interpretatie van Jessurun d'Oliveira, reçu is: ‘gedicht’, op? Moeten we in deze, op zijn gegeven woord teruggekomen en van schrijfwaren voorziene, krasse man de schim van Achterberg zien? De Hellestraat bestaat in Amersfoort, maar roept binnen het gedicht natuurlijk wel meer op dan

alleen de betreffende straat. Voor de Dodeweg geldt dat helemaal, want die verzint Oosterhoff en kan dus alleen maar, op zijn Achterbergs, metaforisch gelezen worden. Wat zet zich in de schappenvullers voort? Het gestoorde van de oude baas of ‘het’ uit de eerst regel?

Oosterhoff is een meester in het laten ontsporen van de taal, terwijl hij tegelijkertijd veel oproept dat als het ware onder de taal verborgen blijft. Wanneer je een groot deel van dit gedicht als een realistische beschrijving zou lezen, kom je nog een heel eind weg, maar een dergelijke reconstructie van een ‘werkelijkheid’ blijft natuurlijk altijd steken in het noteren van zintuiglijke waarnemingen. Die roepen een verhaal op, dat nooit volledig is en bestaat uit een aantal fragmenten, en de lezer heeft altijd de neiging dat verhaal sluitend te maken. Een mooi voorbeeld is de formulering ‘niets onbederfelijks’. Waarom roept dat een gruwelijk beeld op? Wat voor bederfelijks moet er liggen onder keukenvloeren aan de Dodeweg, anders dan...? De horror wordt ontleend aan het weglaten. En dus ga je associëren ... maar Oosterhoff snijdt die weg af.

Hij geeft niets meer prijs: geen sprankje speling tussen hier en nu. Het hier en het nu zitten ‘aan elkaar geschakeld’, zoals Oosterhoff het in zijn roman *Het dikke hart* schrijft.

Hoe nauwkeurig je het gedicht van Tonnus Oosterhoff ook leest, de raadsels lossen zich niet op en dat vormt een tegenstelling met het gedicht van Achterberg. Diens gedichten zijn soms moeilijk, maar een ‘close reading’ laat meestal zien dat Achterbergs gedichten gesloten systemen zijn. Het gedicht van Oosterhoff is een open systeem dat aan alle kanten ‘lekt’ Daardoor roept het, althans bij mij, het gevoel van die onwezenlijke beleving van de wereld die het begrip ‘depersonalisatie’ inhoudt op en maakt dat voelbaar - meer dan het gedicht van Achterberg dat het verschijnsel beschrijft. Ik vermoed dat Oosterhoffs ‘lekkage’ me onrustbarend bewust maakt van de ‘lekkage’ die taal per definitie aankleven. Leve deze onrust!

Letters en cijfers

J.C. Bloem publiceerde in *Media vita* het gedicht ‘Grafschrift’:

> Een naamloze in de drom der namelozen,
> Aan de gelijken schijnbaar zeer gelijk,
> Door geen vervoering stralend uitverkozen
> Tot heersen in een onaantastbaar rijk -
>
> Wie van die hem vergaten of verdroegen
> Ontwaarden uit hun veilige bestek
> De schaduw van twee vleugels, die hem joegen,
> De felle klauw in zijn gebogen nek?
>
> En nu, na het begeerde, het ontbeerde,
> Na de onrust en het levenslang geduld:
> Een steen, door 't groen gebarsten, en verweerde
> Letters en cijfers, die de regen vult.

Een gedicht van een vroeg-oude, doodvermoeide man, voor wie het leven bijna uitsluitend uit ‘derven’ bestond. Geen vervoering, niet uitverkozen, vergeten. ‘Het begeerde’ wordt welhaast achteloos gelijkgesteld met ‘het ontbeerde’. Leven is onrust en geduld hebben, totdat... en dan is er die steen. In het geval van Bloem zelf staat daar de verzuchting op. Voorbij, voorbij, o en voorgoed voorbij. Bij Bloem is het glas altijd halfleeg, nooit halfvol.

Jan Kuijper maakte zich drie bundels lang meester van citaten uit de bijbel of uit andere poëzie. Meestal rukt hij het citaat uit zijn verband en gaat er mee aan de haal. Binnen de context van Kuijpers' sonnet krijgt het een geheel andere allure, maar soms loont het de moeite Kuijpers bron naast zijn sonnet te leggen. Onder de titel ‘De tombe van J.C. Bloem’ schreef hij:

> Letters en cijfers, die de regen vult,
> staan, duurzamer dan brons, op deze steen.
> De zon schijnt door de wolkenranden heen
> zodat hij, als ik buk, alles verguldt,
> maar daarmee tegelijkertijd onthult
> dat het ook alles is: er is er een
> die op zijn hurken zit bij wie verdween
> en terugnam waar de regenwurm van smult.

Daar staat een regenboog: mijn hart springt op.
Die hardsteen kon er anders wel weer af
en ik erin. Ik draai me nog eens om.
De zon is doorgebroken. Op de top
van de afgeknotte zuil boven het graf
fluit er een de uitkomst van de regensom.

De titels uit de bundel vertonen een hoge mate van parallellisme. Steeds is er ‘De tombe van...’. In het geval van J.C. Bloem krijgen we er via die titel een grap bij, omdat het vertrekpunt een ‘Grafschrift’ van hem is. Alsof het daadwerkelijk over Bloems graf gaat. Het is veelzeggend dat Bloems slotregel, die een slotafre-kening van een mensenleven inhoudt, bij Kuijper juist de beginregel is. Bloem komt uit op de slotsom, Kuijper vertrekt daarvandaan. Bij Bloem zijn de letters en cijfers verweerd, bij Kuijper zijn ze duurzamer dan brons. Dat betekent niet dat Bloems relativeringen Kuijper helemaal vreemd zijn, want als de zon door de wolkenranden heen schijnt (ook dat is een citaat uit het werk van Bloem!) wordt ‘alles’ verguld, maar dat ‘alles’ wordt tegelijkertijd teruggebracht tot ‘slechts dit’. Het wezenlijke verschil is te vinden in het sextet van Kuijpers gedicht. In een ironische formu-

lering stelt hij vast dat hij net zo goed in dat graf zou kunnen liggen, wanneer zijn hart niet meer zou kunnen opspringen. De formulering ‘Ik draai me nog eens om’ is een moddervette knipoog naar de uitdrukking ‘hij draait zich in zijn graf om’. En als we ons even voorstellen dat het de tombe van J.C. Bloem is, waar we bij staan, dan zou het kunnen zijn dat hij zich inderdaad grommend omdraait, zo tegengesteld is de uitkomst van de ‘regensom’ in het gedicht van Jan Kuijper: aan het eind fluit een vogel een liedje van het leven. Bloems bezoek aan een graf leidt tot een bijna totale relativering van het leven, van Kuijpers tombe draaien we ons om: naar het leven.

Verknopingen

Iedere tekst die je leest, gaat relaties aan met de teksten die je al gelezen hebt. Ieder woord is een herhaling van dat woord, ooit elders anders of ooit elders op dezelfde manier gebruikt. Soms geldt dat voor hele gedichten die anders gaan werken doordat je het ‘ooit elders’ herkent. Claus schreef een hele bundel sonnetten, varianten op gedichten van Shakespeare. Die zullen er ooit elders nog eens aan moeten geloven.

Literatuur

Ilja Leonard Pfeijffer, *van de vierkante man*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1998.
Rutger Kopland, *Een lege plek om te blijven*. Amsterdam, G.A van Oorschot, 1975, *Tot het ons loslaat*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1997.
Remco Campert, *Dichter*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1995.
Leo Vroman, *Gedichten 1946-1984*. Amsterdam, Querido, 1985; *Fractaal* Amsterdam, Querido, 1986.
C. Buddingh', *Gedichten 1938-1970*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1971.
Riekus Waskowsky, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Bert Bakker, 1985.
Hans Warren, *'t Zelve anders*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1975.
Hugo Brems, *De dichter is een koe. Over poëzie* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1991.
Hans Faverey, *Chrysanten, roeiers*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.
Tonnus Oosterhoff, *De ingeland*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1993.
Gerrit Achterberg, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Querido, 19635.
Ad Zuiderent, *Geheugen voor landschap*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1979.
Paul Claes, *Mimicry, postiches*. Leuven, Kritak, 1994.
Jan Kuijper, *Tomben*. Amsterdam, Querido, 1989.
J.C. Bloem, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Querido, 19683.
Martinus Nijhoff, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Bert Bakker, 19766.
Multatuli, *Woutertje Pieterse*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 19747.
Lucebert, *apocrief / de analfabetische naam*. Amsterdam, De Bezige Bij, 19789.
Elisabeth Eybers, *Tydverdryf / Pastime*. Amsterdam, Querido, 1996; *Verbruikersverse / Consumer's verse*. Amsterdam, Querido, 1997
Lloyd Haft, *Atlantis*. Amsterdam, Querido, 1993; *Anthropos*. Amsterdam, Querido, 1996

A.L. Sötemann, ‘Een analyse in twee etappes, over M. Nijhoff, ‘De moeder de vrouw’ in: *Over gedichten gesproken*. Groningen, Wolters-Noordhoff, 1982.
H.U. Jessurun d'Oliveira, ‘Bericht uit het hiervoormaals’ in: *Merlyn*, maart 1963, nr. 3, jrg. 1.

J. Heymans
Een treurspel van hupsakee (tweede bedrijf)

2. *Herenleed*, en wat daarop volgde.

Toen ‘de jaren van de verbeelding aan de macht’ nadrukkelijk om zich heen grepen, maakten Armando en Cherry Duyns nog altijd vele wandelingen op straat in Amsterdam. Dat waren ze al spoedig na hun historische ontmoeting ten burele van de Haagse Post gewoon te doen. Onderweg werden ze gedurig ver rast door de onvoorspelbaarheid van de alledaagse werkelijkheid. Dergelijke ervaringen waarin de werkelijkheid onder hun ogen begon te schuimen, waren eerder regel dan uitzondering. Die zetten hen tot absurdistische dialogen en allerlei andere ideeën aan. En Armando noteerde hun woordenwiselingen, heel gedisciplineerd, in een van zijn kleine, Venetiaanse boekjes. Met een blauwe Bic-balpen. Dat deed hij trouwens al toen hij nog moest ontdekken dat Duyns en hij eenzelfde gevoel hadden voor de wijze waarop mensen iets zeiden en hoe ze zich voortbewogen. Tijdens die wandelingen in de vroege jaren zeventig raakten Armando en Duyns steeds weer verwikkeld in de meest buitenissige gesprekken.

Duyns en Armando in ‘Herenleed’ *(foto: Ted Logemoat)*

Armando: ‘Kent u de tafel van 4 al?’
Duyns: ‘Ja, die heb ik onder de knie. Een prachtige tafel trouwens’.
Armando: ‘Dat vind ik nou ook, leuk dat ik iemand gevonden heb, die dat ook vindt’.
Duyns: ‘O, meneer, de tafel van 4 is mijn lievelingstafel. Ik kan 'm wel dromen’.
Armando: ‘Ik vind het de mooiste van alle 4 de tafels’.
Duyns: ‘Ja, ik ook. Hoewel, ik heb gehoord, dat de tafel van 5 ook heel mooi kan zijn’.
Armando: ‘Ja, daar heb je het al, die ken ik dus niet. Ik weet er maar 4’.
Duyns: ‘Ik ook’.

Dergelijke dialogen verwezen onmiskenbaar vooruit naar *Herenleed*, hoewel de stemming van dat televisie-en theaterprogramma ook al enigszins doorklonk in

allerlei voorafgaande samenwerkingsprojecten van het duo. Voortbordurend op de teleurgang van ‘Vigro’ kwamen Armando en Duyns als vanzelf tot het idee voor een televisieprogramma onder de titel *Herenleed*. Op de vraag wie de naam voor dat programma heeft bedacht, moeten beiden het antwoord schuldig blijven. Duyns sluit evenwel niet uit dat Tony de Meyere, de vrouw van Armando, daaraan een bijdrage heeft geleverd. Voor de AVRO schreven Armando en Duyns -van wie de eerste zich op de titelrol als Frank Palmer liet vermelden - drie afleveringen van *Herenleed*. Deze werden op respectievelijk 17 november 1971, 7 april en 2 september 1972 in de periferie van de Hilversumse programmering uitgezonden. Onder regie van

Hank Onrust speelden de gedistingeerde auteurs Lensink en Van Ingen op diverse locaties hun absurdistische sketches. Voor die beide rollen hebben Armando en Duyns zelfs nog Kees van Kooten en Wim de Bie benaderd, maar die bedankten beleefd voor de eer. En terecht.

Dag meneer

De eerste episode in de geschiedenis van *Herenleed* staat officieel te boek als ‘Herenleed in de studio en daarbuiten’, maar de auteurs achtten de teksten nog ‘te weinig kenmerkend’ voor welke publicatie ook. En AVRO-directeur Siebe van der Zee vond er ook iets van: bespottelijk dat zijn omroep zoiets onbegrijpelijks uitzond. Daarmee was het pleit van *Herenleed* bij ‘de Algemene’ onmiddellijk beslecht. Het ‘programma van weemoed en verlangen’ leek een vroege dood te sterven.

Naast *Herenleed* hield Armando zich met allerlei andere projecten bezig, waaronder zijn fameuze *Dagboek van een dader* (1973). Dit prozaboek waarin de ikfiguur gedurende een jaar zijn gedachten aan het papier toevertrouwt, begint en eindigt met een ‘rolverwisselend’ gesprek tussen een Dader en een Slachtoffer. Deze twee dialogen zijn zonder enige twijfel veel ernstiger dan die van *Herenleed*, maar daartussendoor staan allerlei verzuchtingen die in het roemruchte programma niet zouden hebben misstaan, zoals: ‘Ik ben zo rijk geschakeerd’ en ‘Wat kan de zon toch stompen’. En wat te denken van een dialoogje zoals geboekstaafd op ‘10 januari’:

> De oude medemens zegt mij:
> ‘Ik ben al 92.’
> ‘Dat is zeer oud.’
> ‘Ik heb er geen last van, heer.’

Onderwijl schreven Armando en Duyns rustig verder aan allerlei losse scènes voor *Herenleed*. Nog steeds vol goede moed, al had hun zelfvertrouwen bij de AVRO wel een deukje opgelopen. Op een dag liep Cherry Duyns op straat Berend Boudewijn tegen het lijf. Die was toentertijd, vanwege de *BB Kwis*, een hele bekende Nederlander. Hij beschouwde *Herenleed* als een van de mooiste programma's die hij ooit op de Nederlandse televisie had gezien. De pogingen van deze regisseur annex quizmaster om *Herenleed* bij de KRO onder te brengen, resulteerden in de opname van een proefprogramma, getiteld ‘De koning’. Daarin speelden Armando en Duyns, op voorstel van Boudewijn, de rollen van ‘Man 1’ en ‘Man 2’ voor één keer

zelf, omdat ze het anders toch steeds aan de auteurs moesten voordoen. Zo ontstonden die twee toneelpersonages. Ze zijn niet zozeer ontworpen alswel tevoorschijn gekomen. Ze kregen iets van stripfiguren. De omschrijving van beide karakters werd almaar eenvoudiger. Man 1 als ‘het bescheiden heertje met bril, hoge schoenen en een te krap jasje’. Man 2 als ‘de verwaten heer met bolhoed, sik, pandjesjas en horlogeketting’. Het is nauwelijks nog voor te stellen dat de rolverdeling tussen Armando en Duyns oorspronkelijk precies omgekeerd was. Daarmee wilden ze het klassieke beeld van een komisch duo doorbreken. Dat deden ze - zonder het te beseffen - trouwens toch al, omdat ze boezemvrienden waren. En vriendschap is nu eenmaal niet het hoogste goed tussen de afzonderlijke leden van een komisch duo. Denk alleen maar aan Laurel & Hardy.

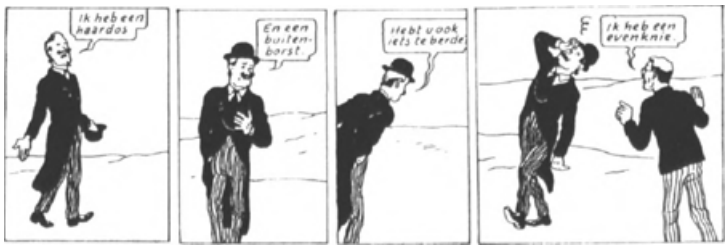
Armando en Duyns repeteerden een paar dagen volgens de oorspronkelijke rolverdeling, maar toen bleek dat de oudste van de twee de lange stukken tekst niet goed kon onthouden, verwisselden ze gewoon van personage. ‘De koning’ is in de ogen van Armando en Duyns de eerste echte *Herenleed*-aflevering, met dien verstande dat daarin nog enkele andere auteurs optreden. Behalve de door Armando gerecruteerde dichter Johnny van Doorn die in de televisieprogramma's van Bob Rooyens al teksten voorlas, deden Dick Swidde als Magere Hein en Truus Dekker als Vrouw aan de eerste aflevering mee.

Armando kan zich nog goed herinneren hoe de opnames van die eerste afleveringverliepen: ‘Nadat Boudewijn ons had gezegd dat wij die rollen zelf moesten spelen, hebben we een half jaar in lichte hysterie verkeerd. We dachten niet dat we het zouden kunnen. De allereerste scène die we hebben gespeeld, het begin van “De koning”, bestond uit een kleine ontmoeting die op locatie in Kootwijk werd gefilmd. “Dag meneer”. Alleen dat kleine openingszinnetje bracht ons al aan het lachen. Ik zie Cherry nog de wildernis inlopen en zijn hoed op de grond gooien, terwijl hij hysterisch tegen Boudewijn schreeuwde: “Haal in vredesnaam echte acteurs.” Daarop kregen we een heuse lachstuip. Gruwelijk. Ten einde raad hebben we iedereen van de crew, inclusief Boudewijn, weggestuurd. Toen de hele ploeg zich in de bosjes had verstopt en alleen de cameraman nog op de set stond, moesten we daar weer vreselijk om lachen. Het hield maar niet op.’

Cherry: ‘Ik kan me ook nog herinneren dat ik de slappe lach heb gekregen van de zon. Ja, er was altijd wel wat.’

Hoewel specifieke Herenleed-idioom aan ‘De koning’ nog ontbrak, gaf de leiding van de KRO blijk van eenzelfde onbehaaglijke gevoel bij de viewing als eerder de directie van de AVRO had gedaan.

Armando: ‘De betrokkenen waren altijd heel enthousiast, in tegenstelling tot die lui van de omroep.’



De KRO wilde hun coryfee Boudewijn evenwel niet schofferen. Daarom mochten Armando en Duyns een tweede proefaflevering maken, maar dat wilden ze niet meer. Nadat Duyns in de loop van 1974 ‘niet in alle hartelijkheid’ afscheid had genomen van de Haag-

se Post werd hij, op grond van zijn bijdragen aan *Het Gat van Nederland*, gevraagd bij de VPRO te komen werken: ‘Toen ben ik voor de eerste keer van mijn leven brutaal geweest. Ik wilde wel op hun voorstel ingaan, mits de VPRO zes afleveringen van *Herenleed* zou afnemen. Als ze niets in dat proefprogramma van ons hadden gezien, was ik misschien nooit bij de VPRO terechtgekomen. We waren vreselijk blij, want nu konden we met *Herenleed* voort. En de VPRO heeft het al die jaren keurig met ons volgehouden.’

Kabouter

De tweede af levering van *Herenleed*, de eerste die door de VPRO werd uitgezonden, verscheen op 18 december 1975 op de treurbuis. Zij had als titel ‘De kabouter’ meegekregen. Evenals ‘De koning’ verwijst die titel en die van de elf daaropvolgende afleveringen van ‘Herenleed in het landschap’ steeds naar de rol van Van Doorn. Hij was niet alleen de rode draad die de losse scénes met elkaar verbond, maar ook de *go-between* tussen het wonderlijke taaluniversum dat de beide heren in de leegte van de Veluwe optrokken, en de wereld daarbuiten. Terwijl Man 1 en Man 2, bijna met kinderlijke onbevangenheid, naar de dingen om zich heen kijken en daarop reflecteren, raken ze steeds verstrikt in hun - al dan niet bewuste - pogingen om de vergeefsheid van het bestaan te verwoorden. Slechts de buitenstaander - zeg maar, een merkwaardig ding dat tot spreken komt en zelfs op hen reageert -brengt de heren weer met beide voeten op de grond, al laat hij hen even vaak in verwarring achter. Dit laatste geldt trouwens ook voor een verbijsterd echtpaar uit Wuppertal dat, aldus Louis Ferron in zijn *Herenleed*-essay ‘Lachen is toonaangevend’, nu al vele verjaardagen de visite op steeds dezelfde anecdote trac-teert.

> Nietsvermoedend wandelden ze eens door Neêr-lands Nationale Park De Hoge Veluwe toen plots het struweel week en een driftig zingende kabouter de weg overstak. Niets om je over op te winden, zou men zeggen. Hallucinant echter was het formaat van de kabouter: toch al gauw zo'n één meter tachtig. Het echtpaar schijnt wankelend en met veel moeite de Kadett te hebben teruggevonden en moet in èèn, pijlsnelle vluchtbeweging de veilige *Heimat* hebben opgezocht. Deze Oosterburen, hoe doorkneed in Grimm en woudromantiek wellicht ook, konden natuurlijk niet weten dat ze het pad hadden gekruist van de zich recreërende Johnny van Doorn die daar frisse energieën liep te vergaren voor zijn eerstvolgende opkomst in *Herenleed*.

Vanaf ‘De kabouter’ verliepen de af leveringen van *Herenleed* volgens een min of meer vaststaand, zij het altijd verrassend stramien. Twee mannen met hun ‘onderonsjes van onbegrepen onbegrip’ in een landschap. Soms worden ze in hun

spel vol bondige vragen, potsierlijke uitdrukkingen en verbasterde zegswijzen
gestoord door een vertegenwoordiger van de

buitenwereld. En dit alles in vaak onvergetelijke scènes.

Armando: 'De meeste scènes over beestjes, zoals kevertjes, ontroeren mij nog altijd, maar weet je welke scène ik heel tragisch vond? Die waarin we op de damesgestalte zitten te wachten. "Wanneer komt het nou". Vooral die praatjesmaker van een Man 2 heeft niet in de gaten dat het dan al geweest is.'

Duyns: 'In de aflevering "Door en door rein" worden we aan het einde opgehesen. We hangen als engelen bijna in de lucht te bengelen. Man 1 vraagt: "Gaat u wel es dood?" Waarop man 2 antwoordt: "Zelden of nooit eigenlijk. Zelden, maar meestal niet". Daarna worden we verder opgehesen.'

Armando: 'Een ijzersterke dialoog vind ik nog steeds deze:

Man 1: Alles wat geweest is, kwam dat?
Man 2: Dat kwam.
Man 1: En als het kwam. Komt het dan nooit weer?
Man 2: Nee, het komt niet meer.'

Duyns: 'Ik vind deze nog steeds prachtig:

Man 1: Alles wat mooi is vind ik zo mooi.
Man 2: Alles wat mooi is kan ook heel lelijk zijn.'

Armando: 'Ja, dat is, geloof ik, wel een van de meest essentiële dialogen van *Herenleed*.'

Echte toneelmannen

De laatste van de dozijn af leveringen van 'Herenleed in het landschap' onder regie van Krijn ter Braak verscheen op 6 mei 1979 op tv Ten einde allerlei problemen - lichtveranderingen, lawaai op de achtergrond - bij de televisieopnames van *Herenleed* te vermijden besloten Armando en Duyns na een pauze van enkele jaren uit te wijken naar het toneel. Daardoor verdween het Beckettiaanse vervreemdingseffect van twee naar Wladimir en Estragon verwijzende mannetjes in een barre leegte naar de achtergrond. In plaats daarvan benadrukte het decor van de zes afleveringen 'Herenleed op het toneel' waar het Armando en Duyns vanaf de proefaflevering waarin 'De koning' Magere Hein in huis haalt, eigenlijk al om ging: buitenissige reflecties op de dood. Soms berustend, soms bezwerend. Ten tonele lijkt het er zelfs op dat Man 1 en Man 2 al en breed aan gene zijde van de Styx verblijven, alwaar een mythische afgezant uit het ondermaanse zich af en toe in de woordenwisselingen tussen hen mengt.

Nog pregnanter trad dit Ionesco-achtige bekvechten in het bovenmaanse aan het licht toen Armando en Duyns geruime tijd na de dood van Johnny van Doorn op 26 januari 1991 -enkele weken na de laatste voorstelling van de *Groot Herenleed*-tournee - terugkwamen op hun besluit om geen Herenleed-voorstelling

meer te maken. Het bloed kroop nu eenmaal waar het niet kon gaan. Aanvankelijk wilden Armando en Duyns hun verlangen om nog iets op het toneel te doen niet als *Herenleed* afficheren, maar dat bleek in

de praktijk nogal onhandig. Bij zowel ‘Een ongerieflijk tweetal’ (1998) als ‘Een reusachtige wesp van hout’ (1997), de beide afleveringen van ‘Herenleed zonder Johnny van Doorn’, gunden Armando en Duyns het publiek een kijkje in hun dodenrijk. Dankzij de afwezigheid van de buitenstaander kwamen Man 1 en Man 2 steeds nader tot elkaar. Op hun oude dag werden Armando en Duyns zowaar nog echte toneelmannen die niet alleen als heuse varieté-artiesten onnavolgbaar met de taal goochelden, maar ook allerlei nuances in hun spel wisten aan te brengen. In het laatste programma doet Duyns zelfs een poging om zijn tegenspeler te omarmen, al was het maar om hem het Godot-achtige geheim van de wesp te ontfutselen: ‘Misschien moest *Herenleed* daarom ook wel eindigen. We hebben, geloof ik, het plafond wel geraakt, maar we zijn er niet doorheen gevlogen. Dat spijt me nog steeds.

Nadat Armando en Duyns in het vijfentwintig jaar jubileum van *Herenleed een* goede aanleiding hadden gevonden om er definitief mee op te houden, rest nog slechts de erfenis en de herinnering. De erfenis omvat omvat vier boeken - *Herenleed* (1977), *Wat zegt? Wat doet?* Verzameld Herenleed (1985), *Een ongerieflijk tweetal* (1995) en *Herenleed*. Vijfentwintig jaar weemoed en verlangen (1997) -een cd onder de titel *Groot Herenleed* (1990) en een videoband, behorend bij de laatste boekuitgave. Bij deze opsomming waarin, tot grote spijt van beide heren, eigenlijk alleen maar een Herenleed-speelfilm ontbreekt, horen natuurlijk ook de talloze anekdotes. In een van de mooiste daarvan raken de werkelijkheid van alledag en die van *Herenleed* in een enkel woord verhaspeld. Duyns heeft de anekdote opgetekend in zijn ‘Afscheid van een makker’.

> Johnny, de dichter-schrijver, heeft vijftien jaar aan *Herenleed* meegewerkt. Met vreugde en overtuiging speelde hij de teksten die Armando en ik schreven, beeldde hij de personages uit die wij voor hem hadden bedacht: de moeder, de kabouter, de koning, de negel, de praalhans, de dameskapper, de beidende. geen klacht is er van zijn lippen vernomen dat de zeggenschap over de tekst bij anderen lag. Vaak was Johnny stil, bescheiden, geconcentreerd. Bij de filmopnamen van ‘De buitenstaander’ werd hij eenmaal het slachtoffer van wat hij noemde ‘overconcentratie’. Zijn tekst bestond in die aflevering uit één woord: hallo. Hij droeg een merkwaardig kuitpakje en toen hij uiteindelijk aan de beurt was, werd hem verzocht uit de verte naderbij te komen om voor de camera waar 1 en 2 van gedachten wisselden, zijn tekst uit te spreken. Na een lange wandeling bereikte hij ons, keek nieuwsgierig rond en zei uit volle overtuiging: ahoi!

Met z'n tweeën

Tijdens het gesprek met Armando en Duyns onder de muurschildering van Karel Appel in het restaurant van het Stedelijk Museum komen veel te vroeg de laatste dingen ter tafel, zoals de onvermijdelijke vraag hoe

ze *Herenleed* hebben geschreven. En of ze wel eens genoodzaakt waren om te improviseren.

Duyns: 'Vroeger kwamen we samen om te schrijven. Dan zaten we soms urenlang met een blocnoot tegenover elkaar. Soms kwam er niets van terecht, soms lag in een halve dag ineens een structuur op tafel. Nadat Armando naar Berlijn was verhuisd, is onze werkwijze anders geworden. Sindsdien had hij vaak al grote aanzetten waar we ons dan over konden buigen.'

Armando: 'Ik moet eerlijkheidshalve wel zeggen dat ik later verreweg het meeste heb geschreven. Cherry is nu eenmaal geen "noteerder". Ik schrijf altijd van alles op, hele aanzetten, waar ik ook ben. Een groot deel van "Een reusachtige wesp van hout" heb ik bij voorbeeld in Frankrijk gemaakt. Ik heb ook wel *Herenleed*achtige dingen in m'n eentje geschreven, evenals Cherry trouwens, maar met z'n tweeën kunnen we het veel beter. Ik had me waarschijnlijk nooit de moeite gegeven om al die aanzetten alleen uit te werken. We hebben het samen tot een eenheid gemaakt, met al die beweringen en gekkigheden ertussendoor. *Herenleed* is van ons samen.'

Duyns: 'En ik zou het niet eens alleen hebben willen schrijven. Dat vind ik volmaakt oninteressant. Dan is het voor mij een concertuitvoering waarbij je geen geluid hoort.'

Buitengewoon ongewone, gewone bewoordingen

Een soort muziek van gene zijde waarin de woorden de klanken vertegenwoordigen. Daar lijkt *Herenleed* nog het meeste op. Ongelooflijke taaluitingen die in de context van het toneel volstrekt vanzelfsprekend worden.

Duyns: 'Ja, dat tref je ook in sommige muziekstukken aan. Vreemde klanken en ritmen maken, wanneer ze worden uitgevoerd, het geheel glijdend. Muziek is voor ons allebei buitengewoon belangrijk. Voor Armando als vertolker en voor mij als consument. Ik heb muziek wel eens genoemd - maar ik geef toe: het is pathetisch - balsem op de levenswond. Zo voel ik het soms.'

Armando: 'Dat geldt eigenlijk voor alle kunst.'

Duyns: 'Reinbert de Leeuw heeft me wel eens verteld dat veel mensen uit de muziekwereld in *Herenleed* zijn geïnteresseerd, meer dan in de wereld van de literatuur. Hij ziet dan parallellen met het werk van Mauricio Kagel en sommige elementen uit Le Grand Macabre van Gyorgy Ligeti.'

Armando: 'Aan de andere kant is het ook zo menselijk. Het is een en al poging tot communicatie te komen. Er is een heel conglomeraat van gevoelens die in die gesprekken even doorgenomen worden. Met flarden aan collectieve herinneringen. Komt er bij voorbeeld ineens een afrastering in de tekst voor. Dat zijn merkwaardige wendingen die veel fantasie en inlevingsvermogen vereisen.'

Duyns: 'Er wordt in *Herenleed* consequent over het leven gesproken. In het landschap overheerste het treurspel, en op het toneel het hupsakee. Het zijn domweg twee kanten van dezelfde medaille.'

Armando: 'Dat ontgaat veel mensen omdat we het niet op een literaire wijze doen, maar in gewone bewoordingen. *Herenleed* bestaat uit: buitengewoon ongewone, gewone bewoordingen. 'Brengt u mij toch niet in de perikelen, meneer'.

Onderschat onze voorkeur voor het buitengewoon eenvoudige niet. Die lege bühne. Het moet allemaal heel simpel. Daarom vind ik het mooiste moment van een voorstelling ook als het doek opengaat - en er is niks. Gaat er nog iets gebeuren? Het hoeft slechts een kleinigheid te zijn. *Herenleed* is als het leven, maar dan heel

gecomprimeerd. Het ontstaat uit het niets, het duurt even, ‘tussen twee stilten’, en het verdwijnt weer, -in het niets. Dat is alles.’

J. Heymans (1954) is redacteur van BZZLLETIN.

Annelies Passchier en Margot de Jager
Interieur
De tafel

Vandaag is het feest. Alles in huis is gewreven en gepoetst, het grint van de oprijlanen geharkt, de ramen gelapt. Langs de trap en in de grote hal staan grote bossen bloemen. Witte en blauwe seringen.

Marleen helpt me met aankleden. Ze klikt de haakjes van mijn feestjurk vast. Ze vraagt: ‘Wat kijk je? Ben je ziek?’

Ik schud mijn hoofd. Mijn broertjes en zusjes rennen gillend in hun hemdjes over de gang. Zij zijn zo aan de beurt. Marleen borstelt mijn haren. Ik zeg: ‘Ik wil niet.’

Ze borstelt zwijgend verder. Ik zeg: ‘Ik wil niet aan tafel.’

Marleen zegt dat ik niet zo gek moet praten. Dat ze zo de anderen gaat aankleden. Dat we dan allemaal naar beneden gaan. Dat het al half vijf is.

Ik zeg: ‘Jouw huis is niet zo groot.’ Marleen schudt haar hoofd. ‘En toen je klein was, woonden je vader en moeder toen ook niet zo groot?’ Weer schudt ze haar hoofd.

‘Wij leefden met z'n achten. Beneden hadden we een grote kamer, en daarachter, in een pijpenla, de keuken.

Alle kinderen sliepen op zolder. Vader en moeder sliepen in de bedstee in de kamer.’ Ze strikt een wit lint bovenop mijn haar. Ze trekt aan mijn oorlelletje. Ze zegt: ‘Net een prinsesje.’ Ze trekt me tegen zich aan. Ze geeft me een zoen op mijn voorhoofd.

Ik zeg: ‘Jij hebt geen kinderen.’

Ik zeg: ‘Was jij vroeger ook een prinses?’

‘Ja zeker! Als het feest was, kleedde mijn moeder ons allemaal mooi aan.’

‘En borstelde je moeder dan ook jouw haren?’

Marleen knikt.

‘En ook dat van je broertjes en zusjes?’

‘Ja, ook. En met Oudejaar bakte ze een teil vol met appelflappen en drie emmers oliebollen.’

‘Werd ze nooit moe?’

‘Nooit, nooit, nooit!’ galmt Marleen. Ze loopt naar de kamer van mijn kleine zusje en haalt een schone jurk uit de kast. Haar onderjurk en maillot liggen al klaar op haar bed.

‘Aten jullie die allemaal op?’

‘Wat?’

‘Een wasteil vol?’

‘Wij niet alleen. Dat deden we met z'n allen, met m'n neefjes en nichtjes, m'n ooms en tantes.’

‘Kende je die goed?’

‘Ja. Ik logeerde daar vaak.’

‘Wij hebben dat niet. Wij hebben niet zulke ooms en tantes.’

‘Jehebtzewel,’ zegt Marleen terwijlze in haar handen klapt, ‘maarjezietze nooit.’ Ze roept mijn zusje. ‘Vooruit,’ zegt ze. ‘Nu naar beneden, Angèle. Anders ben ik niet op tijd klaar.’

Bij de trap blijf ik staan en wacht. Als we allemaal aangekleed zijn, gaan we op een rij naar beneden. M'n drie broertjes voorop. Dan ik. De oudste, M'n twee zusjes sluiten de rij. Onder aan de trap maken we een revérence voor de gasten die zich

al in de hal verzameld hebben. We mogen nog even rondlopen totdat vader en moeder worden aangekondigd.

De deur naar de bordeskamer staat open. Op de lange tafel branden de kandelaars. De glazen flonkeren. Marleen weet precies waar alles hoort - de messen hier, de vorken daar, de glazen zus, de servetten zo. Met een witte doek poetst ze het bestek en de glazen nog eens op. Vanochtend kreeg ik ook een doek. Ik mocht alle lepels doen.

Ik vroeg: 'Waarom eet jij met Stef in de keuken?'

Ze zei dat zij geen gasten waren.

Ik zei: 'Wij ook niet.'

Ze zei dat wij de kinderen waren.

Ik zei: 'Jullie zijn geen gasten. Jullie zijn geen kinderen.'

Marleen lachte en zei dat zij werkezels waren. Ze gaf me een hand en trok me mee de kamer uit. In de keuken kreeg ik een zuurbal. Ze heeft daar een pot vol van.

De hal is vol met mensen. De hal is vol met licht. De tafel is vol met glazen. De kaarsen laten glas en porselein fonkelen. Ons huis heeft geen dak, ons huis heeft geen muren. Alles flakkert en flikkert. Wij zijn sterren. Over het witte tafellaken lopen kristallen kevers door de ramen naar buiten.

Na de soep tinkelen aan de snor van mijn vader altijd druppels zweet en drank. Hij tikt dan tegen zijn glas en begint luid te praten. Hij maakt grappen. De gasten denken dat hij een vrolijke en aandachtige man is. Mijn vader zorgt ervoor dat de glazen nooit leeg zijn. Mijn moeder zit er altijd bij alsof ze ergens van geschrokken is. Helemaal verstijfd. Haar nek staat als een kale stam op haar schouders. Daar bovenop rust de kleine bol van haar hoofd. Een meiboom, maar dan een zoveel maanden na het feest. Bij ieder grapje van mijn vader trekt haar glimlach rechter. Als we haast klaar zijn met eten, snijdt die glimlach haar gezicht doormidden van oor tot oor. Zij kan dan allang niet meer praten. Haar mond is gevoelloos geworden. Net als na een verdoving bij de tandarts. Ze weet niet meer of ze een tong heeft. Dat denk ik. Dat ze dat niet meer weet. Als ze haar lippen tijdens het eten nog van elkaar krijgt, zuigt ze muizenbeetjes naar binnen. Ze heeft een figuur om door een ringetje te halen. Zegt mijn oma. Ze mag er zijn. Maar wil ze er ook zijn? Haar ogen zijn open en knipperen, ze blinkeren in het kaarslicht.

De gong gaat. 'De heer en mevrouw Hendrikx,' roept Stef. Mijn broertjes en zusjes staan al onder aan de trap. Vol verwachting kijken ze naar boven. Snel ga ik op mijn plaats staan. Ik kijk niet omhoog. Ik kijk naar de grote vaas met seringen voor me. Het kan zijn dat ze dit keer naar ons kijken. Het kan zijn. Ik wil het niet weten. Ik wil er niet aan denken. Ik denk aan een groot vuurwerk aan de bosrand. Dat ik daar met wel honderd kinderen sta te kijken. Dat het er knalt en spat en dat we moeten lachen. Heel hard.

Onder de noemer 'Interieur' werken beeldend kunstenaar Margot de Jager en schrijver Annelies Passchier momenteel samen aan een reeks combinaties van aluminiumdrukken en tekst
In dit nummer verschijnt de tweede episode: 'De tafel'.
Al eerder werkten De jager en Passchier samen. In 1985 verscheen onder andere *Verdwaalde lichamen*, een doos met tien etsen en zes gedichten (Uitgave Gerrit Rietveld Academie). In 1 997 verscheen in Lust & Gratie (no. 54) een portfolio met acht aluminiumdrukken en tekst onder de titel 'De wijde wereld'.

Post restante
Ron Elshout

Van doelloos dwalende wolken de herder

Als ik zo'n gedicht lees, ben ik verkocht:

> WEET JIJ
> wat voor wereld
> een kever bevoelspriet?
>
> In welke staat
>
> van slaap, droom of zijn,
> deze wild bloeiende brem
> zich bevindt?
>
> Of hoe, hier, in de hommel-gonzende wei van mei,
> van vrede en rust vervuld,
> een wandelaar liggen kan,
> als overal rondom - voor wie even
> in de blauwe helikopter van
> de libel
> boven het grasland mee wil surveilleren -
> schilddragers, zwaardvechters, gifspuiters
> verwikkeld zijn in een nietsontziende strijd
> waarin ogen, poten, koppen vallen
> en verorberd worden.

Dat komt voor een deel door de aandacht voor ‘de kleine wereld’, zoals die ook in het werk van bijvoorbeeld Hans Eaverey en Peter van Lier voorkomt. Dat komt deels door de aard van die twee, eigenlijk drie vragen die me bewust maken van het eenzijdige menselijke standpunt dat ik normaal gesproken inneem. Deze vragen maken dat perspectief even minder vanzelfsprekend. Het komt gedeeltelijk door het contrast tussen de ‘vrede en rust’ enerzijds en de ‘totale Krieg’ anderzijds, maar het komt niet in de laatste plaats doordat die tegenstelling *in de taal* ontstaat. Zo hou ik van het werkwoord ‘bevoelsprieten’, omdat ik nu het zintuiglijk leven van een kever een beetje beter begrijp,- daar is het de taal die mijn invalshoek verandert. Feitelijk zijn het drie retorische vragen, want er past maar één antwoord op: ‘Ik weet, of beter: wist, of nog beter: besefte dat niet (meer), tot het gedicht me dat (weer) bewust maakte.’

Het gedicht komt uit *Wolkenjagen* van Frans Kuipers. Wat is dat, ‘wolkenjagen’ en hoe doe je dat? Wolken bestaan in een indrukwekkend aantal soorten, maar in beeldende kunst en poëzie zullen ze snel als metafoor functioneren voor het vluchtige, het ongrijpbare. Het motto, ontleend aan J.L. Borges, dat meteen alles vluchtig maakt, verwijst daar dan ook naar: ‘Er is, onder alles wat ik bezit of bezitten zal, geen enkel ding dat niet een wolk is.’ En dan fotografeert de fotograaf, schrijft de dichter en schildert de schilder. In een gedicht over Ruisdael spreekt de dichter in de derde strofe de ‘wolkenschilder’, die hij zijns inziens vooral was, toe:

> Jouw vakgebied: luchtkastelen,
> lichtspinsels, 't vrijgespookte
> roer-me-niet, de windvlugge geest.

Jij was een natuurgetrouwe fantast,
een geduldige hemelhengelaar die schilderde en wist:
Wie de wolken wil vangen moet ze verzinnen.

Zoals in veel beeldgedichten gaat deze passage minstens evenveel over de dichter als over zijn onderwerp. Kuipers ziet in Ruisdael een geestverwant, die voor dezelfde paradoxen stond: wie de vluchtige werkelijkheid wil vangen, ziet dat dat onmogelijk is, beseft dat hij de realiteit opnieuw moet verzinnen om er althans iets van te bewaren en weet dat hij het moet doen met zo natuurgetrouw mogelijke fantasieën, die we dan waarschijnlijk herinneringen noemen, met verf op linnen, in taal op papier. Elders in de bundel heet dat:

> WAT GEBEURD IS heet verleden.
> Het had ooit plaats.
> En op die plaats bevond zich
> als op alle plaatsen, zeg maar,
> niemand die het zeggen kan,
> maar stel je voor: een luchtkasteelpomp,
> altijd werkend, overal makend
> dat het nu is. Nu.[...]

In het openingsgedicht van de bundel staat: ‘Meer nog dan verwondering / zou verbijstering je natuurlijke staat moeten zijn, / reiziger’. Het apart op een regel geplaatste woord ‘reiziger’, maakt, evenals ‘wandelaar’ uit het geciteerde gedicht, van ‘de mens’ een beweeglijk standpunt dat net zo ‘vluchtig’ is als de wolken die hij najaagt. De sentimenten daarover leiden inderdaad eerder tot verbijstering dan tot verwondering en wanneer we de reiziger en de dichter even met elkaar vereenzelvigen, dan zien we dat Kuipers goed naar zijn eigen advies geluisterd heeft. Uit de eerste twee vragen sprak een verwonderde aard. Waarom hebben we er eigenlijk geen idee van hoe een kever de (zijn?) wereld ervaart? Maar het nietsontziende geweld in de op eerste gezicht zo vredige en rustige wei leidt al snel tot ontsteltenis.

Kuipers laat een arcadisch begin wel vaker ontsporen. Zo leidt een vriendelijke, landelijke ontmoeting met een koe tot een absurd toekomstvisioen: ‘nog een eeuw fokken en krachtvoer // en je hoovercraft / op je uiers de wei door.’

De luchtkastelen waar hij achteraan jaagt zijn dus bepaald niet alleen paradijselijke taferelen. Het kunnen (jeugd-)herinneringen zijn, Gorter- of Nescio-achtige natuurbelevingen, maar ook ‘lovesongs’ die afrekenen met een voorbije liefde. Kuipers gedichten pendelen heen en weer tussen bevlogenheid en nuchterheid, niet alleen qua inhoud, maar ook in de toon en het taalgebruik. In één regelwordt een vroegere liefste zowel ‘steroogje, droomgenote’ als ‘teringwijf’ genoemd. Door woorden als de twee voorlaatste heb ik soms aan Jacques Hamelink moeten denken, met wie Kuipers ook het patent deelt op neologismen. Een paar wolken die de genoemde combinatie afdoende illustreren: ‘stoomgebergten’, ‘rorschach-galerie’, ‘watergedaante’, ‘wrongelbrokken’, ‘warbloei’. Die woorden getuigen van een hoge, welhaast mystieke inzet het wezenlijke van de wolken, zeg maar ‘het onzegbare’, onder woorden te willen brengen. Er wordt getracht te grijpen naar iets wat ‘uitstijgt boven de klok en het stof,’ in de voortdurende wetenschap dat de kans tot werkelijk vangen gering is.

> Van over de grazige weiden,
> van over de zonbeschenen rivier,
> wonderlijk, lichtend en stil,
> mij, heilige Franciscus van de boterbloemen,
> zijn de wolken verschenen.

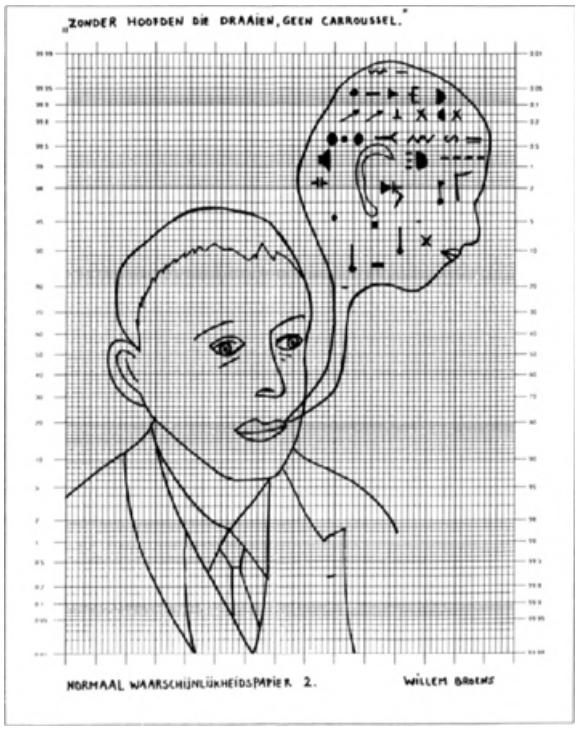
Dat kan wel zo zijn, maar dat laat het besef onverlet dat die wolken ‘Monumenten Van De Vervliegende Rook’ zijn. Kuipers plaatst steeds winkelhaken van nuchterheid in zijn soms visionaire dan weer landelijke aanzetten en zet zichzelf en de lezer daarmee weer met beide benen op de aarde, hetgeen soms onluisterende, soms humoristische gevolgen heeft.

In die beurtzangen van bevlogenheid en nuchterheid, van ontluistering en humor, probeert hij de ‘brokstukken van wat / nooit een geheel was’ te vangen, ‘om van doelloos dwalende wolken / de herder te zijn.’ Herder van wolken en woorden, maar van woorden vooral.

Literatuur

Frans Kuipers, *Wolkenjagen*. Amsterdam/Antwerpen, 1997, Uitgeverij Atlas.

[Normaal waarschijnlijkheidspapier 2 - Willem Broens]



[Nummer 260]

Voorwoord

Schrijvers van één boek? Uiteraard bestaan die schrijvers niet: geen auteur beperkt zich bewust tot het schrijven van maar één boek. Toch zijn er legio voorbeelden van schrijvers die, ook al hebben ze meer werken op hun naam staan, hun faam slechts danken aan dat ene boek, dat zijn schaduw werpt over hun overig werk. BZZLLETIN presenteert in dit nummer dat ene boek van Frank Martinus Arion, Nicolaas Beets, Jan Cremer, Edgar du Perron en Sybren Polet, om dat nog eens op z'n kwaliteiten te bekijken, maar ook om te bezien hoe het zich verhoudt tot het overige werk van deze auteurs. Op een wat luchtiger wijze komt in dit licht ook het werk van Marcellus Emants en Theo Thijssen aan de orde. Hans Dekkers liet zich inspireren door enkele vroege novellen van Emants (vooral bekend van *Een nagelaten bekentenis*) en Chrétien Breukers zocht in zijn eigen familiegeschiedenis de sporen na die Theo Thijssens *Kees de jongen* hebben nagelaten. Deze kortere essays en verhalen worden omlijst door essays over twee auteurs die weliswaar meer boeken hebben gepubliceerd, maar wier werk feitelijk in het teken staat van Het (ene) Boek: Multatuli en Frans Kellendonk.

Ron Elshout tenslotte bespreekt de funeste werking van het verschijnsel van de literaire Top-honderd - een verschijnsel dat door media, schoolboekenuitgevers en leveranciers van uittrekselboekjes wordt gecreëerd en kunstmatig in stand gehouden, waardoor het voor de ‘zelfstandig lerende leerling’ in ‘het studiehuis’ lijkt alsof de literatuur zich beperkt tot slechts dat honderdtal boeken dat in het verre verleden ook al werd gelezen en - dus - in de toekomst andere, minder bekende en succesvolle werken in de schaduw zal blijven stellen - tenminste, als er niets gebeurt dat dit ‘vliegwiel’ van de literatuur kan doen stoppen.

Yves van Kempen en Colette Krijl

Alles in alles
Over het oeuvre van Multatuli

> *'Indië maakte Kalidasa. Griekenland, de Homerische rhapsoden, Euripides, Plato en Aristoteles. Rome*, *Virgilius, Horatius en Terentius. Italië, Dante*, *Petrarca en Tasso. Frankryk, Corneille, Molière*, *Voltaire en Rousseau. Oud-Ierland, z'n harden*. *Engeland, Shakespeare, Swift, Addison, Steele*, *Goldsmith en Sterne. Duitsland, Schiller en Goethe... men neme 't my niet kwalyk, dat ik zo ver beneden al die mannen sta: ik hen door niemand gemaakt, en zit nog altyd te wachten op 't eerste blyk dat Nederland - Nederland* ***als zodanig*** *- kennis draagt van m'n bestaan.'* [1872]

Met de *Havelaar* (1860) was hij er ineens, en voor eens en altijd en in al zijn paradoxaliteit. Multatuli de romanticus die met een zweem van nostalgie de Maleise Archipel beschrijft als een gordel van smaragd, Multatuli de vrijzinnige die de hoofden van Lebak belerend toespreekt in de tale Kanaans, de Bantammers naar Jesaja laat luisteren en zich thuis voelt bij de woorden van Schopenhauer, - de wil als drijfveer, de wereld als voorstelling. Multatuli de satiricus uit de school van Jonathan Swift die, leunend op de omgangstaal en dankzij enerzijds het gebruik van eenvoudige taalmiddelen en dan weer ingewikkelde kunstgrepen maximale effectiviteit weet te halen uit vrijwel alles wat hij schrijft. En niet te vergeten, Multatuli de even scherpzinnige als verbeten criticus, de gepassioneerde bestrijder van het kwaad dat koloniaal denken heet, de onvermoeibare aanklager - want alle klacht is bij hem aanklacht - die de 'roofstaat aan de zee tussen Oost-Friesland en de Schelde' voortdurend sommeert zijn politieke vooringenomenheid, verwatenheid, wanstaltigheid en achterlijkheid af te leggen.

Hij is er in die terecht geroemde en beroemde *Havelaar* ook in de gestalte van de intelligente Sjaalman die daar met zijn pak rondzeult en zich in een brief tot de vermogende Droogstoppel richt met de klacht dat een onbekend schrijver als hij bij de uitgevers geen entree heeft omdat ze, ook in die tijd al 'de werken meer naar den gevestigde naam van den schryver, dan naar den inhoud' beoordelen. Vandaar zijn vraag om borg te staan Voor de kosten ener eerste uitgave [...] In het pak dat hiernevens gaat, zult ge vele handschriften vinden, en daaruit zien dat ik veel gedacht, gewerkt en bygewoond heb...'

Dit pak papieren is, zo zal uiteindelijk blijken, de wat doorzichtige metafoor voor het programma dat Eduard Douwes Dekkers schrijvende dubbelganger in een lange reeks publicaties tot het zijne probeert te maken. Liefst zes pagina's lang is de opmerkelijke lijst van verhandelingen en opstellen die uitmunt door een grote verscheidenheid aan behandelde onderwerpen. Een greep uit dit op het eerste gezicht onoverzichtelijke geheel geeft daar enig inzicht in: Over het Sanskrit, als moeder der Germaanse taaltakken/ Over de strafbepalingen op kindermoord/ Over kansberekening/ Over het *perpetuum mobile*, de cirkelkwadratuur en den wortel van wortelloze getallen/ Over den Emile van Rousseau/ Over witte mieren/ Over kinderboekjes, fabels en sprookjes/ Over de prostitutie in het huwelijk/ Over Inkomende Rechten als ondoeltreffend, onkies, onrechtvaardig en onzedelyk/ Over de Skandinavische Edda/ Over de aanspraken van den mens op geluk/ Over het recht van opstand bij onderdrukking/ Over den styl/ Over ebbe en vloed der beschaving/ Over 'het recht' en 'de rechten'/ Over het verwarren van Mythologie en Godsdienst/ Over het wonen in kelders, te Amsterdam/ Over de kracht der dwaling/

Over de werkeloosheid van een Opperwezen by volmaakte natuurwetten/ Over de spreuken, den Prediker, het Hooglied, en de *Pantoens* der Javanen.

Waarheid als program

De schijnbaar chaotische opsomming die *het pak van Sjaalman* is, demonstreert niet alleen Douwes Dekkers leergierigheid, zijn duizend-en-een interesses die hij

tot even zoveel specialiteiten zou willen maken, ze verraadt behalve een grenzeloze nieuwsgierigheid vooral de gebieden waarnaar die belangstelling uitging: taal en letterkunde, cultuur, rekenkunde, politiek, recht, pedagogie, (vrouwen)emancipatie en geloof.

Dat Douwes Dekker ook in materieel opzicht inmiddels een Sjaalman is geworden, maken zijn brieven uit de periode van voor de *Max Havelaar* en daarna duidelijk. Voortdurend beklaagt hij zich over zijn geldgebrek. Schuldeisers zitten hem op de hielen, hij leeft op voorschotten van toegezegd werk, maar maakt dat vervolgens niet af. Hij moet het ene gat met het andere vullen, ja zelfs bedelen om de kleinste bedragen. Om in zijn onderhoud te voorzien trekt hij van hot naar her, houdt lezingen waar geen hond op afkomt, en als hij al eens een futiel sommetje geld bij elkaar heeft gesprokkeld, vergokt hij dat weer in speelzalen, altijd ervan overtuigd dat zijn systeem moest slagen en hem rijk zou maken omdat het onfeilbaar was. Zijn even didactische als filosofische roman *Millioenenstudiën* (1872) - of is het boek toch allereerst een reisverslag? -laat zien tot welke bizarre kansberekeningen hij omwille van zijn goklust in staat was. Overigens had hij voor die verslaving de best denkbare rechtvaardiging. Zou hij het geld immers niet met de armen delen? Zo zijn persoon, schrijver en menig personage uit zijn proza al van begin af aan onafscheidelijk met elkaar verbonden.

Multatuli

Geplaagd door velerlei zorgen, desondanks strijdbaar als altijd, schrijft hij in de zomer van 1861 zijn uitgever d'Ablaing een brief waarin hij hem verzoekt om de uitgave van ‘een werk dat ik zoëven bedacht heb’. Dat werk zal *Ideeën* moeten heten en dit is de prospectus die hij er alvast van geeft: ‘Ik zal in dat schryven trachten naar *waarheid*. Dát is myn program. Dat is myn enig program. Ik zal geven: verhalen, vertellingen, geschiedenissen, parabelen, opmerkingen, herinneringen, romans, voorspellingen, mededelingen en paradoxen...’ Die open vorm sluit overigens mooi aan bij zijn afkeer van gesloten denksystemen zoals hij ze in geloof en politiek

tegenkomt, al zijn hem vormen van autoritair denken, verlicht despotisme en pennewipperij in zijn eigen redeneren zeker niet vreemd.

Feitelijk is deze aankondiging niet meer dan een vermenigvuldiging en consequente voortzetting van wat Douwes Dekker in zijn *Havelaar* al was begonnen. Of hij de *literaire* consequenties van dit idee heeft overzien, valt moeilijk te zeggen, gepreoccupeerd als hij was met de allesoverheersende wens om *Waarheid* aan het licht te brengen en rechtvaardigheid te creeren, en daar kon de literatuur alleen maar bij in de weg staan. In elk geval realiseerde hij zich wel degelijk dat ‘in dit gebrek aan methode een soort van... methode’ lag. Maar of hij daarbij aan een literaire heeft gedacht?

Hoe dan ook, hij schiep zich met de keuze voor deze caleidoscopische opzet, voor een schrijven waarbij de steigers en stellages van het bouwwerk voldoende zichtbaar blijven, en daarmee de ontstaansgeschiedenis ervan, literair gezien een vrijheid zoals tot dan toe nog niet eerder was voorgekomen in de Nederlandse literatuur. Een vrijheid die hem als auteur op het niveau bracht van geroemde tijdgenoten als Jean Paul en Laurence Sterne waarvan hij, zoveel is duidelijk, werk had gelezen. Maar schrijver in literaire zin, zo weten we omdat hij het eindeloos is blijven herhalen, wilde Eduard Douwes Dekker nu juist níet worden. De angst om bij *de* literatuur ingelijfd te worden en

daarmee samenhangend de vrees om zijn vrijheid van schrijven te verhezen, zat diep. Hij zal zich gerealiseerd hebben dat de roman aan een auteur nu eenmaal andere eisen stelt, zoals bijvoorbeeld een zakelijker benadering van het onderwerp dat hij onder de pen heeft. Een romancier moet construeren en zich openstellen voor zijn personages, een houding waartoe hijzelf te weinig in staat was. Daarvoor vielen bij hem onderwerp en lijdend voorwerp te zeer samen. Idee 527 geeft zijn eigen uitleg over het waarom van die houding: ‘Een schryver -iemand die van schryven een beroep maakt - spreekt, zonder dat hy iets te zeggen heeft. Hy levert uitdrukkingen, waar geen indruk is. Hij weerkaatst beelden die niet bestaan. Hy jaagt op pikante tegenstellingen, en moet daaraan de waarheid opofferen. Ja zelfs, indien toevalligerwyze de waarheid pikant is [...] dan nog mag hy die niet geven zo als ze is, eenvoudig en kort. Hy moet ze rekken op 't Prokrustus-bed van den uitgever die staat maakt op zoveel kopy. Hij moet haar kleuren, opsieren, aankleden... dat is, met één woord: hy moet haar tot leugen maken.’ Een auteur is derhalve een illusionist en geen realist, en realisme is wat hij in hoge mate nastreeft. Dat de geschiedenis zich Eduard Douwes Dekker tenslotte vooral als de *schrijver* Multatuli is blijven herinneren, ja zelfs als iemand die dankzij zijn scherpgeslepen proza geldt als de grote vernieuwer van de Nederlandse letterkunde en daarmee van de *leugen* die ertoe doet, zou hij hoogst waarschijnlijk als een zoveelste bewijs van zijn tragisch lot hebben beschouwd. Dat moet dan maar. Want voor de lezer van nu waarvan hij overigens maar al te graag had willen weten hoe die over hem ging oordelen - oh, ijdelheid was hem niet vreemd, hij hoopte er vurig op geschiedenis te maken! -, is hij de enige negentiende-eeuwer die behalve leesbaar en genietbaar, ook nog eens interessant blijft vanwege zijn literaire vormgevingsprincipes en stilistische kwaliteiten. Beide maakten hem tot onze eerste moderne schrijver.

Samenhangende zelfanalyse

Eduard Douwes Dekker is een leven lang een dualistische relatie blijven onderhouden met de fenomenen verdichting en waarheid. Reeds de eerste toespeling die hij negen jaar voor het verschijnen van zijn *Max Havelaar* op zijn debuut maakt in een brief aan Tine, is daar een treffende demonstratie van. Hij schrijft daar: ‘Myn eerste roman zal eene autobiografie wezen.’ Dat was geen woord te veel gezegd. Het boek is inderdaad een onecht kind van beide genres. Zijn in Lebak opgedane ervaringen die uiteindelijk - ook in zijn woorden - de ‘zaak’ zijn gaan heten, met daarin de beschrijving van de vele pijnlijke vernederingen opgelopen in het slepend conflict dat hij met zijn superieuren had over koloniaal beleid, zouden op zichzelf genomen misschien interessant, maar zeker niet zo brisant zijn geweest, als ze niet waren opgenomen in een gedramatiseerde registratie. Dat wist de man die dit alles had gedragen zonder te verdragen, maar al te goed. Want voor de wetten en de werking van de pathetiek had hij wel degelijk gevoel.

Maar niet alleen daarvoor. De woorden maken van Multatuli een geduchte Don Juan. Geen literair middel laat hij onbenut om zijn lezers tot *zijn* waarheid te verleiden. In de *Havelaar* spreekt hij met vele monden om hen te ontroeren, te boeien en vermaken, te leren en beleren waarna hij al zijn vertellers met een paar welgemikte zinnen het boek uit jast. Droogstoppel is de laatste: ‘Ik heb u geschapen... ge zyt opgegroeid tot een monster onder myn pen... ik walg van myn eigen maaksel: stik in koffie, en verdwyn.’

Maar voor het zover is, heeft hij zijn lezer al lang tot medeverantwoordelijke gemaakt, als die zich al niet medeplichtige is gaan voelen. In de ongezouten taal van het pamflet, en daarmee vanuit de suggestie van een volstrekt onliterair taalgebruik, wrijft hij het ze nog één keer in, de koning, de gouverneur-generaal, de minister, de volksvertegenwoordiger, de bidprediker, de burgerlui en wie al niet dat 'de Javaan wordt mishandeld!' Maar ook in die ultieme hartenkreet blijft dubbelzinnigheid troef. 'Ja, ik, Multatuli "die veel gedragen heeft", neem de pen op', staat er geschreven.

Het is de schrijver en niet de ten onrechte ontslagen en om rehabilitatie vechtende ambtenaar Eduard Douwes Dekker die voor deze woorden tekent. De auteur dus die in de tekst participeert en op zoek is naar de 'juiste uitdrukking'. Multatuli zal - achteraf beschouwd - zijn hele werk tot een min of meer samenhangende zelfanalyse maken van zijn hele leven, werken en denken of, zoals hij het zelf ergens om-

schreef, zijn kennen, kunnen en weten. Hij bracht die onder in het uitdijend heelal van reeksen teksten, een constellatie die autobiografie noch roman is en vol ‘uitwydingen en grilligheden’ zit, waarop inderdaad alleen de titel past die hij ervoor vond, *Ideeën*. Zeven bundels zijn het geworden en ze verschenen tussen 1862 en 1877. Het *Volledig Werk* telt er 2646, variërend van eenregelige tot pagina's lange.

Schrijven als ware liefde

Vond Eduard Douwes Dekker met de titel *Ideeën een* meerduidige term waarmee hij de resultaten van zijn schrijven onder één noemer kon brengen, het al even veelzijdige begrip waarin hij de geest van zijn auteurschap bundelt, is *Fancy*. Haar naam heeft een onmiddellijk herkenbare oorsprong. Toch omvat die meer dan een verwijzing naar *fantasie* in zijn traditionele betekenis. Daarbovenuit verwijst het woord naar een intens beleefde ontvankelijkheid voor wat je het wezen der dingen zou kunnen noemen, hun ‘zijn’ los van het dagelijkse leven of het alledaagse. Goddelijk is ze, onverzadigbaar, een eeuwige inspiratiebron. ‘Ik ben die was, en wezen zal, van eeuwigheid tot eeuwigheid!’, zo verkondigt ze in de beroemde Hogesluis-scène uit de *Minnebrieven* (1861) waarin het gaat om een te water geraakte baret van een joods jongetje die door de jeugdige Eduard heldhaftig werd opgevist. Ook de oudere Max gelooft haar woorden maar al te graag. Hij schrijft zijn plotselinge daadkracht op dat moment zonder aarzeling aan haar toe, evenals de inspiratie die hem tot die actie bracht. Het is niet zomaar een incident, maar een waarop Multatuli regelmatig is teruggekomen. Terug in aardsere sferen kan die geliefde Fancy van hem nog het best worden omschreven als de personificatie van: ‘de wil, de kracht, de energie en de fantasie.’

Welke diepe indruk deze gebeurtenis op hem heeft gemaakt, verduidelijkt een notitie die hij in 1864 bij de genoemde passage plaatst: ‘Met al myn hekel aan mysticisme, erken ik dat myn heel leven gestaan heeft onder den indruk van dat kleine voorval. Ik geloof niets en *voel* alsof ik meer geloofde dan een bigotte geestenziener. Uit dien stryd tussen vurige begeerte naar *waarheid* (exact, maths., logs.) en ziekelyke aandoenlijkheid voor fantastise indrukken vloeit myn onvolkomenheid voort. Zie de *heele Minnebrieven*.’ Van een vergelijkbare orde, dat wil zeggen, even cruciaal van betekenis als het Hogesluis-incident is geweest in het leven van Douwes Dekkers, zijn de *Minnebrieven* voor de ontwikkeling van zijn auteurschap. De titel van deze brievenroman -‘mooier dan van Saar-tje Burgerhart’ -lijkt aanvankelijk misleidend. Al krijgen Tine en Fancy er prominente bijrollen in toebedeeld, belangrijkste correspondent en regisseur van het geheel is toch Max Havelaar. Hij is de aangever én de man waar het allemaal om draait.

Diverse onderwerpen worden aangesneden, variërend van opmerkingen over zijn aanhoudende geldzorgen en deplorabele fysieke gesteldheid, zijn plannen om zich politiek te manifesteren en de eerste aanzet daartoe in een brief aan de kiezers, tot gedachten over gezag en de vraag ook of Nederland een roofstaat is - het antwoord daarop laat zich raden. Zo is er bijvoorbeeld de lijst van gestolen buffels waaruit eens temeer moet blijken hoezeer de Javaan wordt gekoeioneerd - met evenveel ironie als triomfalisme stelt hij retorisch: *is er styl, is er poëzie, is er geest in de lyst van gestolen buffels?* -en naast de klacht tegen de natie in de parabels van Chresos, draagt hij het hem aangedane onrecht uit in een opzichtige identificatie met de Christusfiguur. Voor wie even niet oplet, lijkt het boek nauwelijks meer dan het vervolg op *Max Havelaar*. Hoe kan het anders, gelet op Multatuli's strenge

waarheidsaxioma, dat de uitgever Max Havelaar aan zijn woord probeert te houden en hem halverwege het boek op de vingers tikt met de opmerking: ‘Ik was met u overeengekomen dat gy “minnebrieven” zoudt schryven, en verwacht dus “minnebrieven”, en 't zou my leed doen als ik u gerechtelyk moest dwingen tot het afleveren der door u aan my en door my aan 't publiek toegezegde: “MINNEBRIEVEN”.’

Maar door alles heen blijft die ene zin van zijn grote verleidster Fancy doorklinken, ‘Max, ik heb u lief.’ Een zin die tenslotte uitmondt in een onvoorwaardelijke overgave aan zijn ware liefde: het schrijven. Natuurlijk moet dat vooralsnog gecamoufleerd worden: ‘Verbeeld u’, schrijft Max aan Tine, ‘ze hebben zich in het hoofd gezet dat ik een *schryver* ben, en dat ik moet schryven *voor den kost. Ze* verwarren my met dien Multatuli.’ Maar toch. *Minnebrieven* continueert Ha-velaars lijdensverhaal en combineert dat met Multa-

tuli's poëticale opvattingen. In het boek vloeien levensdrang, liefdeslust en schrijversdrift even volkomen als vanzelfsprekend in elkaar over en er wordt alvast in afgetrapt voor de Ideeën-feuilleton. In het *Derde bewijs dat de Javaan mishandeld wordt* komt Max nog eens terug op zijn verhaal over Saïdja en Adinda en doet daar 'de bekentenis' dat hij niet weet of de een de ander liefhad. Maar hij weet meer, vervolgt hij dan: 'Ik weet, *en ik kan het bewyzen*, dat er *vele* Adinda's waren en *vele* Saïdja's, en dat, *wat verdichtsel is in 't byzonder, waarheid wordt in 't algemeen*.' Naar die wet zijn de *Ideeën* gecomponeerd. Daarin blijft hij voortdurend pendelen tussen wat hem persoonlijk wordt aangedaan en de parabels, analogieën, vergelijkingen en de fragmenten *Woutertje Pieterse* die het algemeen belang vertegenwoordigen.

Een talig perpetuum mobile

'Myn Ideeën zijn de "Times" van myn ziel,' stelt hij al in een vroeg stadium vast [Idee 34]. In dit feuilleton met het karakter van een journaal, kon hij nu zowat alles wat hem bezighield kwijt en dat ook nog eens in de volgorde die hem goed dunkte, zonder zich te hoeven bekommeren om verband of homogeniteit. Het zou een werk worden dat dankzij zijn rijkdom aan vorm en kleur zou kunnen wedijveren met de natuur zelf en tegelijkertijd toch ook een eenheid in zich moest dragen. Zijn retorisch talent geeft hem parabels, paradoxen, tegenspraken, associaties, interrupties en uitwijdingen in. Wat in eerste aanleg over het hoofd was gezien of achteraf toch verkeerd beoordeeld, kon in latere drukken via bijlagen, aantekeningen en commentaren opnieuw worden opgepakt, bijgesteld of aangevuld. De bundeling heeft daarom ook iets weg van een talig perpetuum mobile. Daarbij schiep hij er zich een podium mee, uitermate geschikt om de rol te vervullen die hij zich met zoveel verve had toebedacht, die van publiek persoon en scherprechter over waarheid en leugen. Hij riep veel reacties op, en bleef blijkens allerlei eigen aantekeningen niet verstoken van correspondentie: 'Ik ontvang veel brieven, die 'k officieel zou kunnen noemen, wyl ze aan my worden gericht in m'n hoedanigheid van publiek persoon. Ik vraag vergunning die te behandelen in de Ideeën.'

Zo wordt hij een *ombudsman avant la lettre*, niet omdat hij zo'n functie ambieerde, maar omdat hij er roeping toe voelde. Vergelijkbaar aan de bewonderde Jezus wist hij zich een man met een niet geringe missie, kruisdrager, kruisridder en mensenredder in één. Iemand met een boodschap die gehoord moest worden. Waren de mensen niet door opvoeding en onderwijs verschoold? Meer dan dat, ook nog eens door 'beroepskeuze verambtenaard, vermilitaird, en verbeurst. Door zedeleer en wetgeving verwrongen en vermanierd. Door godsdienst verwrongen en verkerkt...'? Nou aan dan, hij schiet zijn publiek te hulp, met verachting en met grote innigheid, met zijn passie en zijn sarcasme, en probeert zo van die tot in merg en been geformaliseerde mens, weer een *mens* te maken, een waarnemer, een denker, een waarheidszoeker, een genieter, een doener en een dwaler.

Bladerend en weer terugbladerend, al dan niet op last van de verwijzingen die Multatuli regelmatig aanbrengt en die de coherentie van het geheel moeten accentueren, kom je in deze continue tekststroom veel moois tegen. Prachtige stijlfiguren en aforistische formuleringen, bevlogen passages waarin zijn obsessie voor het schrijven zichtbaar wordt, puntige betogen, pregnante observaties die niets aan actualiteit hebben verloren, schitterende gelijkenissen, polemische confrontaties en essayistische analyses. Veel van zijn opmerkingen over de dubbele moraal van

de politici en zijn kijk op het onderwijs mogen er nog steeds zijn, ze hebben niets aan actualiteit ingeboet. Neem deze: ‘Ik vraag alzo, niet of de onderwyzer 'n aangenaam leven heeft, maar of 't leven dat-i leidt, hem instaat stelt het *goede* onderwys te geven waaraan we behoefte hebben? [...] Ik vraag niet naar de *hoeveelheid* kennis die er voor dat knechtsloon kan worden meegedeeld, ik vraag naar de *wyze waarop* dit geschiedt, wanneer de leraar gebukt gaat onder al te drukkende zorgen. Ook hy is artist, of behoort dit te zyn. Z'n vak behoort tot de *humaniora*. Z'n beroep is of moet wezen: *humanizerend*. Welnu, men onthumanizere dan hemzelf niet!’ [Idee 830].

Schrijver van fictionele waarheid

Dat er daarnaast nogal eens dor hout tussen al dit lover zit, kan niet verbazen. Op die plaatsen heeft de

tijd zijn werk gedaan. Multatuli's strijd met Helmers, Bilderdijk en Thorbecke kan nauwelijks meer boeien, zijn geschoolmeester over spelling, grammatica en etymologie gaat op den duur vervelen, waar zijn waarheids*zoeken* overgaat in waarheids*pathos* verliest hij zijn geloofwaardigheid en zijn kijk op de vrouw en zeker op 'de smakeloze sletten der Paryse modewereld' of zij 'die haar ziel weggeeft aan lappen, linten, vodden en mismakende opvulsels' in het verhaal 'Microkosmos' uit *Millioenenstudiën*, doet grotesk aan. Daar staat genoeg tegenover. Om de opsomming tot een einde te brengen: het leesdrama *Vorstenschool* en uiteraard het weergaloze verhaal over Woutertje Pieterse, 'de jongen die verliefd werd op een houtzaagmolen', waarin Fancy opnieuw prominent aanwezig is. Een roman zo gecompliceerd dat hij nooit tot een einde is gebracht. Een roman ook die deze naam niet mocht dragen, een die Multatuli altijd *een geschiedenis* is blijven noemen omwille van het waarheidskeurmerk, want geschiedenissen scheppen in zijn ogen anders dan literaire verhalen een exemplarische werkelijkheid.

Zoals het een gepassioneerd gokker betaamt, zette hij hoog in. Zijn bedoeling ermee was, 'in de "Wouter" een schets te geven van den stryd tussen hoog en laag, tussen zielenadel en ploetery. Wouter is een nieuwe - en betere! - Faust, een Don Quichot naar den geest'. Het idee dat deze Wouter-geschiedenis een biografie zou zijn, noemde hij te bespottelijk voor woorden, maar hij houdt dit jongensleven wel heel dicht bij zichzelf door er zijn persoonlijke wijkplaats van te maken om te 'herstellen van de misselykheid die 'n gevolg was der beschouwing van onze politieke en maatschappelijkelyke toestand'.

Alles is in alles. Niet alleen de frequentie waarin deze zin herhaald wordt, nog meer de gedachte die erin verdisconteerd is dat er organisatie zit in de chaos, rechtvaardigt het om ze als hét sjabloon van de *Ideeën* aan te merken, zo niet van heel zijn schrijfarbeid. Op talloze plaatsen voorziet hij deze opvatting van voorbeelden, soms ernst en ironie in één adem door met elkaar combinerend: 'De geschiedenis werkt op dezelfde wyze als koralen, polypen en infusiedieren. Talen en dialecten gehoorzamen aan de noodza-kelykheid die de basis uitmaakt van 't Darwinse stelsel... [...] Steden -ik zeide dit reeds -kristalliseren zich als stalaktieten, bevriezende vensterruiten of kandysuiker. Staatsregeringen houden zich staande door een soort van capillaire attraktie. [...] Het veroveren van een vrouwenhart eist dezelfde gegevens van willen en kunnen, als 't ontdekken van een werelddeel. De botanist zal begrypen hoe zich ons beenstelsel uit kalk vormt, en een zoöloog of vetweider zal inzien waarom de uit Brazilië naar Buitenzorg overgeplaatste vanille-orchidee hulp nodig had om peulen voor te brengen... Voor de honderdste maal: alles is in alles' [Idee 578]. Maar boven alles uit gaat het hem tenslotte om Waarheid.

Die speurtocht naar waarheid is de bindende factor in Multatuli's oeuvre, heel zijn streven is erop gericht om haar aan het licht te brengen. Een bovenmenselijke opgave zou je als lezer denken, want uit al zijn kortere en langere beschouwingen over *waarheid en werkelijkheid* wordt vooral dit duidelijk: het is de mens die 'liegt', dat wil zeggen zich voortdurend tegen logica blijft verzetten, en de natuur die haar in zich draagt, 'waarheid' biedt. En was het niet naar zijn idee de roepingvan de mens om mens te zijn? Maar gelukkig voor hem is er Fancy de stem van de natuur die zijn intuïtie bespeelt en hem inspiratie geeft. 'Ziet ge, dáárom schryf ik zo mooi. Ik schryf maar na, wat zy me verteld heeft. Wie...zy? Fancy. Geen natuur dus? Iets als... fantasie? Zy is de natuur. Ik heb nooit wat verzonnen. Dat kan ik niet.' [Idee 230]

En toch. Terwijl zijn toon in de *Ideeën* alsmaar bitterder wordt, en zijn ziekte hem steeds heviger in haar greep krijgt en sloopt, legt hij zich uiteindelijk meer en meer

neer bij de realiteit. Moe van verdriet zoekt hij in het eind nog alleen zijn toevlucht tot de ‘Geschiedenis van Woutertje Pieterse’. Daarmee ziet Eduard Douwes Dekker, zich daarvan bewust of niet, zijn laatste waarheid onder ogen - dat hij een schrijver is van fictionele waarheid. *Als zodanig* sluit hij aan in de rij van grote voorgangers als Euripides, Virgilius, Dante, Corneille, Sterne. Met de naam Multatuli.

Yves van Kempen (1944) is leraar Nederlands en literair medewerker van De Groene Amsterdammer. Colette Krijl (1968) studeerde Nederlands en Algemene literatuurwetenschap in Amsterdam. Beiden publiceren geregeld in BZZLLETIN en in verschillende andere literaire tijdschriften

Dick Welsink
Mijn luim is in mijn Camera
Over de *Camera Obscura* van Hildebrand

Op 13 oktober 1860 schreef Hildebrand aan J.J.L. ten Kate als dank voor de toezending van diens boekje *Bragiaantjes en ander kleingoed*, door een beunhaas in bijschriften: ‘Het schijnt dat ik mij in die ééne Camera Obscura tot den bodem toe heb uitgeput en ik ben en blijf een *homo unius libri*.’

Titelpagina van de eerste druk van *Comera Obscura* (1839)

Een man van één boek is hij inderdaad gebleven, maar wat voor een boek! Strikt genomen schreef Hildebrand ook maar één boek, want het in 1887 onder dezelfde auteursnaam verschenen *Na vijftig jaar* is een commentaar (‘noodige en overbodige opheldering’ noemde hij het zelf) op zijn eigen jeugdwerk en er daardoor onlosmakelijk mee verbonden. Zijn alter ego, de dichter, later predikant, nog later professor in de theologie Nicolaas Beets, ja die produceerde een haast onafzienbare reeks dicht- en prekenbundels en nog het een en ander meer, maar Hildebrand deed er het zwijgen toe. Zijn hele lange leven - hij werd geboren in 1814 en stierf in 1903 (net als, tussen haakjes, Guiseppe Verdi, van wiens reusachtige oeuvre in onze dagen ook nog maar een zeer beperkt deel telkens en telkens weer gespeeld wordt) - is hij met een mengeling van vertedering en wrevel op zijn *Camera* blijven terugkijken, al is er wel aanleiding te geloven dat die wrevel tenminste voor een deel voorgewend was. Neem bijvoorbeeld het feit dat hij tot zijn laatste snik is blijven verbeteren aan de tekst. En ook in de ‘Voorberichten’ die aan de achtereenvolgende drukken voorafgaan geeft hij verschillende malen maar al te duidelijk blijk van een gevoel van voldoening, zelfs ingenomenheid met zijn kennelijk veelgelezen boek: ‘En als gy nu vraagt of ik geen plan heb in dit slag van schrijven nog eens iets meer te leveren? Ik andwoord dat het, by zoo veel aanmoediging als ik ondervinden mocht een vreemd verschijnsel, en ook waarlijk ondankbaar wezen zoude, indien ik het naliet.’ [Tweede druk, 1840, p.254]; ‘Het is den Schrijver eene streelende gedachte,

dat aan zijn werk, in deze zesde uitgave, het voorrecht mag te beurt vallen in handen te komen van een geslacht van landge-nooten naauwelijks of nog niet geboren toen hy het voor het eerst aan het licht bracht' [Zesde, herziene

Druk, 1864, p.(V)]; '"Wat er ook streelends moge zijn in de eer zich, met beter of slechter gevolg, in het Fransch, het Engelsch, het Hoogduitsch, het Italiaansch, en wellicht ook in 't Deensch en Zweedsch vertolkt te zien, en lezers te vinden tot in het verre Japan, voor het hart van den Schrijver der Camera Obscura heeft het weinig te beteekenen bij de zoete ondervinding der duurzame genegenheid van eigen land- en taalgenoot."' [Veertiende, met zorg herziene druk, 1883, p. VIII].

Geslaagde karakterschetsen

Wat voor een boek is die *Camera Obscura* nu eigenlijk? Conrad Busken Huet noemde het in een in mei 1864 geschreven beoordeling van Beets' *Verstrooide gedichten* 'de geestige wraakoefening [...] van iemand die zich misplaatst gevoelde in den kring zijner geboorte.' [*Litterarische Fantasien en Kritieken*, Tweede deel, 1881, p.108] Dit is een nogal dubieus compliment. Bovendien geloof ik dat hij geen gelijk heeft. Alle stukken in de eerste uitgave en een aanzienlijk deel van de bijdragen die in latere drukken zijn opgenomen, schreef Beets in zijn studentenjaren. Als student stond je in die tijd buiten de normale, angstvallig in rangen en standen ingedeelde maatschappij, de studentengemeenschap vormde een geheel eigen maatschappij waarvan de theologandeden die de mogelijkheid hadden te studeren met een beurs, vaak uit zeer diverse lagen van de bevolking afkomstig waren. Zij gingen met elkaar om op voet van gelijkheid. Binnen dit veilige bastion kon je je permitteren afstand te nemen van de alledaagse beslommeringen van de burgerlijke samenleving. Vanuit dat standpunt zijn de schetsen en verhalen van de *Camera* geschreven. Beets had nog tegenover niemand verantwoording af te leggen, behalve misschien tegenover zijn literaire vrienden. Met hen - ik doel op Bernard Gewin en J.P. Hasebroek - deelde hij een voorkeur voor de Engelse humoristische literatuur, in het bijzonder het werk van zijn tijdgenoot Charles Dickens. Maar hij miste net als de door hem zeer bewonderde Sterne de lange adem van die auteur om een roman vol intriges en nevenintriges te schrijven. Zijn kracht lag op de korte baan: schetsen, verhalen, beschrijvingen van types. Verschillende van die types zijn onsterfelijk geworden: de horkerige Robertus Nurks, de stijve en stuntelige Pieter Stastok, de corpulente Mr. Bruis. De *Camera* kan kortom gekenschetst worden als een verzameling van geslaagde (en soms ook minder geslaagde) 'karakterschetsen', om een contemporaine term te gebruiken, waarvoor de veelal plotloze verhalen alsvoertuig fungeren.

Uitzondering

Waardoor viel de *Camera* zo op ten tijde van de verschijning? Om deze vraag te kunnen beantwoorden is het noodzakelijk een korte beschrijving te geven van het literaire klimaat omstreeks 1840. Dat werd *grosso modo* beheerst door de historische (avonturen)ro-man. Onder invloed van Waker Scott, wiens oeuvre nagenoeg in zijn geheel in het Nederlands vertaald was, begon in de jaren dertig een gestaag wassende stroom oorspronkelijke romans te verschijnen waarin luister rijke episoden uit de vaderlandse geschiedenis tot leven werden geschreven. Deze vaak omvangrijke boeken blonken niet uit door een psychologisch verantwoorde karaktertekening van de hoofdpersonen, historische figuren wier heroïsche daden enkel en alleen uit nobele motieven voortgekomen zouden zijn. Kenmerkend voor

dit type roman is de absolute tweedeling tussen goed en kwaad. De held is toegerust met uitsluitend voortreffelijke eigenschappen, zijn tegenstander is een doortrapte schurk. Een tekenend voorbeeld is *De schaapherder* (1838) van J.F. Oltmans (overigens zeker niet de minst getalenteerde auteur en daardoor nog steeds uiterst leesbaar), met de dappere, edele Jan van Schaffelaar aan de goede, en de door en door onbetrouwbare Perrol aan de slechte zijde. Omdat het er in deze boeken mede om ging een haast wetenschappelijk verantwoord beeld van het verleden te geven, bevatten ze te pas en te onpas ellenlange gedetailleerde beschrijvingen van bijvoorbeeld gebouwen, kleding en wapenrusting. Die waren uiteraard niet bevorderlijk voor de vaart van het verhaal. Te midden van zulke dikke, serieuze romans moest een bundel met humoristische schetsen als de *Camera* wel in het oog lopen. Enige relativering in deze is trouwens wel op zijn plaats, want er was maar één literair tijdschrift, de *Vaderlandsche Letteroefeningen*, waarin een bespreking van het boek verscheen voor-

dat de eerste druk uitverkocht was. De anonieme recensent, naar later bleek de Leidse hoogleraar Jan van der Hoeven, was van mening dat de bundel spoedig in de vergetelheid zou raken. Het lezerspubliek reageerde echter in het begin vrij enthousiast. Die interesse kan voor een deel worden verklaard uit platte nieuwsgierigheid: er werd namelijk beweerd dat voor bepaalde figuren bestaande personen model hadden gestaan. Binnen een half jaar waren de 1150 exemplaren van de eerste druk over de toonbank gegaan en kwam een tweede van de pers, opnieuw met een oplage van 1150 exemplaren. Daarna duurde het elf jaar voordat de Derde, vermeerderde druk (in twee delen) het licht zag. Toen was het literaire klimaat veranderd en speelde de actuele aanleiding om het boek te gaan lezen geen rol meer, zodat het louter op zijn eigen merites beoordeeld kon worden.

Nicolaas Beets in de tuin van zijn huis in Utrecht, ca. 1900.

Tijdloze geestigheid

Waarom wordt de *Camera* tot op de dag van vandaag gelezen? Er zijn, geloof ik, twee factoren die daartoe in belangrijke mate een bijdrage leveren: herkenbaarheid en humor. Na meer dan anderhalve eeuw zijn er talloze plaatsen in het boek aan te wijzen die een schok van herkenning opleveren. Die kan uiteenlopende oorzaken hebben als het genoemd worden van een gebouw in ‘Een onaangenaam mensch in den Haarlemmerhout’ dat anno 1998 nagenoeg onaangetast op dezelfde plaats te bewonderen valt, tot getroffen worden door een opmerking over een patiënt als ‘'t Is miserabel in ons vak, dat de menschen je om alle wissewasjes laten halen,’ van de arts Deluw in ‘Een oude kennis’ die heden ten dage door doktoren nog met regelmaat gebezigd wordt. Soms gaat het wel heel ver. In de bekende scène van Hildebrand in gesprek met Keesje het diakenhuismannetje in ‘De familie Stastok’, antwoordt deze op de constatering dat er een traan over zijn wangen loopt met ‘'t Is een schrale wind, meheer Hildebrand.’ Die reactie lijkt zo veel op de

reclamespotjes voor Fisherman's Friend dat er van toeval haast geen sprake meer kan zijn. En dan de humor. Ofschoon de *Camera een* gekscherende aanval op de ‘Humoristen’ bevat, is het hele boek doortrokken van een soort tijdloze geestigheid. Hildebrand maakt gebruik van allerlei humoristische procédés om zijn lezers een glimlach op de lippen te toveren. Soms zijn het doorzichtig geworden trucjes die niet meer werken, maar meestal missen ze hun doel niet. De naamgeving van de personages, hun stopwoorden of vaste uitdrukkingen, het contrast tussen de manier waarop ze zich voordoen en hoe ze werke-

lijk zijn, dat zijn methoden die de auteur benut om een komisch, soms tragisch, effect te bereiken. Zo weet hij bijvoorbeeld het karakter van Nurks raak te treffen door te vertellen dat er bij hem geen lachje afkan als zijn wandelgenoten hem een paar grappige anekdoten vertellen, terwijl hijzelf iedereen aan wie hij ze later serveert en die er niet om in lachen uitbarst, meteen op zijn nummer zet.

Er is nog een derde, zeker niet minder gewichtige factor, destijds al door Potgieter in zijn befaamde *Gids*-kritiek aangewezen, die het boek ver uittilt boven alle andere die in dezelfde tijd verschenen en het tot een waar genoegen maken om het te lezen: de taal. Hildebrand heeft haar haar zondagse pak uitgetrokken, gezuiverd van stijve, boekachtige formuleringen, en anderzijds oude, in onbruik geraakte woorden de plaats teruggegeven die hun rechtens toekwam. Juist op dit punt is hij tot het eind van zijn leven blijven sleutelen, in een streven zijn bedoelingen zo precies mogelijk onder woorden te brengen.

Bijna het hele oeuvre van Nicolaas Beets mag dan in de schaduw zijn gebleven van dat ene boek van Hildebrand, dat is dan ook een kathedraal die hoog uittorent boven zijn omgeving en de eeuwen zal trotseren.

Met dank aan Maarten Boers die mij attent maakte op de frappante overeenkomst tussen Keesjes reactie en die van de aangesprokene in de reclamespotjes voor Fisherman's Friend.

Dick Welsink (1953) is conservator van de afdeling Presentaties van het Letterkundig Museum. Hij was medesamensteller van de aan de Camera Obscura *gewijde tentoonstelling 'Genoegens smaken' die afgelopen zomer in dat museum te zien was* en *verzorgde de drukgeschiedenis in de heruitgave van de* Camera *in de Deltareeks die in mei van dit jaar het licht zag.*

Hans Dekkers
De niet-speler

Marcellus Emants is vooral bekend door zijn roman *Een nagelaten bekentenis*. Toch is zijn overige werk, zoals *Liefdeleven* en *Inwijding*, zeker niet onbelangrijk. Emants debuteerde als prozaïst met de drie novellen *Monaco*, waarin hij de wereld van de gokker haarscherp tekent. In deze novellen is een markant kenmerk van zijn schrijverschap al volop aanwezig: de genadeloze observatie en analyse van zijn personages. Hans Dekkers schreef een verhaal in de geest van Marcellus Emants.

Monte-Carlo, juli 1876.

De gasten van Hôtel de Londres, waar ik al twee weken logeer, zoeken mijn gezelschap omdat ze weten dat ik geld heb. Iedereen die bemiddeld is heeft hun belangstelling. Pousmsky is een van hen. Deze gepensioneerde generaal uit Petersburg heeft een gezicht als een aardbei die te lang is blijven liggen: grijs, verschrompeld en vol mee-eters. Zijn handen trillen voortdurend, alsof ze louis d'ors vasthouden die op de groene tafel ingezet moeten worden. Hij is mijn gids in het Casino. Monte-Carlo is vergeven van types als Pousinsky. Vrijwel alle mensen die ik ontmoet drinken te veel. Hoe verder de avond vordert, des te afstandelijker gedragen ze zich tegenover mij. Ik weet dat ze mij verachten omdat ik niet speel en matig ben met drank. Achter mijn rug noemen ze me laatdunkend ‘de Hollander die op zijn centen zit’. De generaal zei gisteren tegen mij: ‘Pas op dat het schrijven uw leven niet verdort.’ Ik schrijf hier overigens nauwelijks. Ik besteed al mijn tijd aan het observeren van hun gedrag.

Misschien is het een vreemde afwijking, maar in deze omgeving van zelfzuchtige mensen begin ik meer van de voorwerpen om me heen te houden. Ik loop soms langs een fauteuil op mijn hotelkamer en laat vluchtig mijn hand over de leuning glijden. Het opengeslagen bed is anders dan thuis, ik kijk ernaar met vertedering. Ik herinner me een regenbui die ik staande aan het raam gadesloeg en waarmee ik in gesprek raakte. Deze kolonie van decadente verslaafden scherpt mijn besef dat ik net zo veel van de vlekken op de vensterbank houd als van de etentjes waarvoor ik uitgenodigd word. Onder de gasten van het hotel is een Turkse vrouw met louter gouden tanden. Ze wordt begeerd door vele mannen. Misschien willen ze haar mond vergokken. Ik vind haar afstotelijk. Maar ik heb sinds de dood van Christine, anderhalf jaar geleden, geen enkele vrouw meer aantrekkelijk kunnen vinden. De doffe eenzaamheid na mijn huwelijk, dat nog geen twee jaar heeft geduurd, heeft me immuun gemaakt voor al het vrouwelijk schoon dat hier aanwezig is. Het enige dat ik zoek is verstrooiing die me stof geeft tot schrijven.

Hoe zeer verschilt dit gerieflijke verblijf van de barre tocht die ik vorig jaar door Lappmarken heb gemaakt! Natuurlijk, ook dat is een vlucht weg van Christine's dood geweest. Ik moest mijn zinnen verzetten. Scandinavië met zijn woeste landschap en meren heeft me altijd aangetrokken. Toch pakte de reis anders uit dan ik had verwacht. Ik heb er op een schapenvel in een hutje geslapen, belaagd door hordes muggen. We hebben zelf een zalm moeten vangen omdat onze proviand tot een minimum was uitgedund, nadat de paarden op hol waren geslagen. Ik heb nog geluk gehad dat ik ongedeerd bleef, toen ik uit de wagen geslingerd werd. Mijn gezelschap bestond uit een stel onbehouwen kerels en we hebben veel te veel cognac gedronken. Dat soort mannen zie je niet in Monte-Carlo; hier kan alleen bij

tijden een geest op hol slaan, als het ivoren balletje te vaak in het verkeerde vakje terechtkomt.

Wat bepaalt voor een mens uiteindelijk de beslissing om de grote gok te wagen en daarbij zichzelf te ruïneren? Kun je de mensen onderverdelen in spelers en niet-spelers? Wie van mijn vrienden van de bierclub ‘Het Vlondertje’ zou zijn fortuin hier verspelen en wie

niet? De generaal is ondanks al zijn gepest aan mijn adres de enige figuur voor wie ik respect heb. Hij is volledig zichzelf. Ik vergelijk hem weleens met mijn overleden vader en kan geen enkele overeenkomst ontdekken. Zo 'n vader zou een totaal andere persoon van me gemaakt hebben. Waarschijnlijk iemand met meer grilligheid en lef. Iemand die zou spelen. Soms beleef ik ineens momenten dat ik jaloers ben op die persoon die ik ook zou kunnen zijn. Ik begrijp heel goed dat ik moet observeren om mijn denkbeelden te kunnen uitwerken en me niet moet inlaten met allerlei emoties van inferieure aard, die door de vreemde atmosfeer in het Casino in me opborrelen. Ik moet schrijven over Monte-Carlo. Maar in deze wereld van mensen die op de toppen van hun zenuwen leven, heb ik soms het gevoel in het geheel niet te leven. Ik kom mezelf voor als een spook dat tussen de menigte door zweeft zonder dat iemand het opmerkt. Toch weet ik natuurlijk heel goed dat deze spelers slaven zijn van een ziekelijke aandrift die bijna altijd tot de ondergang leidt. Dit alles te overdenken en te toetsen aan mijn eigen gesteldheid is een beproeving die geen verlichting brengt. De gedachteloze, kortstondige opflakkering van een koortsachtig geluk waaraan deze spelers zich opbranden, heeft in zijn tragiek iets heroïsch. Komt mijn overtuiging te moeten schrijven niet voort uit mijn onmacht om te leven?

Ik haal de fles met citroensiroop uit het buffet en schenk een bodempje in een glas. Nadat ik het heb aangelengd met water, drink ik ervan. Een glinsterende, kleverige draad heeft zich op de fles vastgehecht. Ik maak hem met een doek schoon. Daarna begin ik mijn toilet te maken. Ik zal Pousinsky in het Casino ontmoeten.

De geur van magnolia's omringt het gebouw dat door iedereen de Bank wordt genoemd. Het protserige bouwwerk heeft voor mij iets van een tempel of kerk. De mensen die het bezoeken zijn gelovigen die zich aan een eredienst onderwerpen. De groene tafel is het altaar, waartot ze hun gebeden richten. In de leer van de rituelen word ik onderricht door de generaal. Bij de ingang staan gegalonneerde bedienden. Ik passeer hen met een knikje en ga naar binnen.

Pousinsky zit op een sofa. Hij is in gesprek met een oudere dame met grijs haar. Ze is als alle vrouwen gehandschoend: ze draagt een parelgrijs paar waarmee ze drukke gebaren maakt. Het zwarte medaillon om haar hals bevat vast een geheim, zoals een foto van haar grote liefde die jong gestorven is. Ik aarzel Pousinsky aan te spreken, nu hij in een zo geanimeerde conversatie verwikkeld lijkt.

‘Marcellus!’ roept hij, als hij me opmerkt.

Hij spreekt mijn voornaam altijd op zijn Italiaans uit. Ik ga op hen af en de generaal stelt me voor aan de vrouw die een Française blijkt te zijn. Daarna verontschuldigt ze zich en neemt afscheid. Ik ga naast Pousinsky zitten. Hij ziet er zeer opgewonden uit. Meteen begint hij op fluistertoon tegen me te spreken.

‘Ik ben stapelverliefd. En dat op mijn leeftijd! Ze wil natuurlij k niets van me weten. Ik ben niet respectabel. In Petersburg was er geen gewaardeerder en waardiger persoon te vinden dan ik. Maar hier... Die vervloekte déveine heeft bijna mijn hele kapitaal opgesoupeerd...’

‘Loopt u niet te hard van stapel?’

‘Natuurlijk, natuurlijk. Ik moet tot mezelf komen. Me beheersen. De zaken nuchter en tactvol aanpakken. U moet me helpen.’

‘Ik?’ vraag ik verbaasd.

‘U bent de enige die me niet belachelijk zult maken. U bent respectabel, u speelt niet.’

‘Laten we een eindje door het gebouw lopen,’ stel ik voor.

Het is druk in de Grote Speelzaal. De houten wanden van de immense ruimte weerkaatsen het opgewonden geroezemoes van de aanwezigen. Kroonluchters met witte bollen hangen boven de groene tafels, waar de mensen ingespannen naar het draaien van de roulette turen. Het geritsel van lange zijden japonnen en crinolines begeleidt als een ruis de stemmen van hen die over de veine of déveine van hun spel uitweiden. Ik heb gehoord dat een Poolse graaf gisteren zijn hele kapitaal heeft verspeeld, nadat in de ochtend het balletje elf maal achtereen op *Manque* is gevallen. Hij heeft de rest van de dag op *Passe* gespeeld, in de veronderstelling dat de kans daarop nu onvoorstelbaar groot was geworden. Ook een aantal andere spelers hebben om dezelfde reden veel verloren. Als ik door de zaal loop, hoor ik links en rechts dat dit voorval de gemoederen nog in hoge mate bezighoudt.

Pousinsky heeft tegen me beweerd over een bijna vol-

maakt systeem te beschikken. Door een onvoorstelbare opeenhoping van pech heeft hij echter veel verloren. Volgens de wetten van zijn systeem is datgene wat hem overkomen is het gevolg van een kans die normaal gesproken uitgesloten moet worden geacht. Het is me opgevallen dat vrijwel alle spelers er dit soort redeneringen op na houden. Ze spelen allemaal met een zo goed als feilloos systeem. En ze verliezen allemaal.

In de muziekzaal speelt het orkest. Ik bied de generaal een drankje aan.

'Ik voel dat ik de komende dagen enorme bedragen ga winnen,' zegt hij. 'Zoiets voel je aankomen, het is een onverklaarbaar soort zekerheid. Ik heb het bij andere spelers gezien. Ze waren er zeker van dat ze gingen winnen en ze wonnen.'

'Het is mij opgevallen dat een speler er zekerder van is te zullen winnen, naarmate de noodzaak om te winnen groter is. De mensen die het meest aan de grond zitten, verklaren altijd dat ze zeker gaan winnen.'

'U weet niets van het spel. Daarom mist u de intuïtie die noodzakelijk is.'

'Ik denk dat u wilt winnen om indruk te maken op de dame. Bent u er zeker van dat ze geen cocotte is?'

'U beledigt me,' zegt hij nors en kijkt de andere kant op.

'Het spijt me. Ik wil u alleen maar waarschuwen. Er lopen hier zoveel vrouwen rond die alleen maar op geld uit zijn.'

'Ik ben er zeker van dat zij niet zo is.'

'Ik weet het goed gemaakt. Ik organiseer een dinertje waarvoor ik u beiden uitnodig.'

De generaal leeft op. Hij pakt mijn handen vast en begint me uitvoerig te bedanken.

'Maar laat ik u niet de hele dag bij de roulette zien vanwege haar.'

'Natuurlijk niet,' bezweert hij me.

Ik neem afscheid en verlaat het Casino. Is het niet merkwaardig dat me in de korte tijd dat ik in Monte-Carlo verblijf, al zoveel verhalen van tragische liefdesaffaires ter ore zijn gekomen? In de speler moet een merkwaardige versmelting plaatsvinden van de liefde voor een vrouw en de liefde voor Vrouwe Fortuna. Is de speler per definitie een hartstochtelijker persoon dan de niet-speler? En opnieuw stel ik me de vraag of het niet mooier is aan een brandende hartstocht tenonder te gaan dan ervan af te zien in de wetenschap dat elke hartstocht ten slotte meer leed dan geluk oplevert. Ik loop de laan met palmen uit die naar mijn hotel leidt. In een van de open rijtuigen die voorbijkomen zie ik de Française aan wie ik door Pousinsky ben voorgesteld. Ik besluit een boek op te halen en een plekje aan de boulevard te zoeken om een paar uur te lezen.

De generaal betreedt de eetzaal in gloednieuwe avondkleding met een groot aantal opgespelde lintjes. Ik heb er bij de tafelschikking voor gezorgd dat hij naast de Française komt te zitten. We zijn met zijn achten en ik heb mezelf een plaats aan de andere zijde van de Française toebedacht, zodat ik de verwikkelingen tussen haar en de generaal op de voet zal kunnen volgen. Nadat het voorgerecht, een zalmmousse met dillesaus, is opgediend en er voor het eerst getoost is, breekt de conversatie in alle hevigheid los. De Engelse industriëel met wollige bakkebaarden die tegenover me zit, poneert de stelling dat de croupiers een invloed kunnen uitoefenen op de loop van het spel. Niemand gelooft hem.

'Onzin,' zegt de generaal. 'Dan kunnen ze toch stromannen inzetten die enorme winsten opstrijken?' 'Dat doen ze ook. Maar zo dat niemand het merkt,' zegt de Engelsman.

Een Fransman, net als ik een niet-speler, beweert dat hij in het Casino een Russische zonderling met haren tot op zijn schouders heeft gezien, die met

uitpuilende ogen via telekinese het balletje wist te leiden naar het vakje met het getal waarop hij had ingezet. Na een week hebben ze hem vermoord in een achterafsteegje in Nice gevonden. Zijn ogen ontbraken.

‘Zou iemand ze nog hebben willen gebruiken?’ vraagt de Française.

‘Wie weet,’ zegt de Fransman. ‘Volgens mij zijn velen hier tot alles in staat, als ze maar de hoop kunnen koesteren te winnen.’

‘Dat soort onzin is niet nodig, als je een goed systeem hebt,’ zegt de generaal.

‘Waarom heeft u dan zoveel verloren?’ vraagt de Fransman.

De generaal bloost en drinkt zijn glas witte wijn in één teug leeg.

‘Ik heb vandaag een niet onaardige winst geboekt,’

pareert hij. ‘Ik heb mijn systeem een beetje aangepast en ik ben er zeker van dat er voor mij gouden tijden aanbreken.’

Hij werpt een schichtige blik zijwaarts naar de Française die de ober wenkt om de glazen op tafel bij te vullen. ‘De speler probeert het noodlot te tarten en te overwinnen. Dat is zijn klassieke heldenrol. En net als in de eeuwenoude verhalen zal deze tragische held het onderspit moeten delven. U bent waarschijnlijk de enige in dit gezelschap die daar volmondig mee instemt,’ zegt de Fransman, terwijl hij in mijn richting kijkt.

‘Een heldenrol ligt ons beiden blijkbaar niet,’ antwoord ik.

‘U zegt het alsof u het betreurt.’

‘Juist,’ zegt de generaal. ‘Marcellus benijdt de spelers diep in zijn hart. Hij is een toeschouwer van het leven, zonder dat hij eraan deelneemt.’

‘Ik denk dat u deels gelijk heeft,’ zeg ik. ‘Maar misschien brengt mijn beroep dat met zich mee.’

‘In Rusland hebben we grote schrijvers die spelen als gekken. Ik heb er een ontmoet in Baden-Baden.’

‘Dan zal het wel eerder een kwestie van temperament dan van beroep zijn,’ zeg ik.

Het hoofdgerecht wordt opgediend. Karaffen rode wijn worden door de ober op een bijzettafeltje geplaatst. Pousinsky richt zijn aandacht op de Française en ik raak met de Fransman in gesprek over de situatie van het toneel in zijn land. Uit mijn ooghoek zie ik dat de wijnkelner om de haverklap de glazen van de generaal en zijn buurvrouw moet vullen. Naarmate het diner vordert worden ze amicaler. De Française begint scabreuze grappen te maken en de generaal probeert er steeds nog een schepje bovenop te doen. De rest van het gezelschap heeft zich de drank ook laten welgevallen. Af en toe lijkt het alsof iedereen alleen maar zelf zo lang en luidruchtig mogelijk aan het woord wil zijn, zonder naar de anderen te luisteren. De generaal is dronken geworden en zit herhaaldelijk te frunniken aan de Française. Ze heeft een rood aangelopen hoofd en barst om de zoveel tijd in een schaterbui uit.

‘En nu wil ik eindelijk weleens zien wat u in uw zwarte medaillon verbergt,’ hoor ik de generaal paaien.

Ik draai me naar hem toe.

‘U gaat te ver,’ zeg ik.

‘Nee, nee,’ kraait de Française. ‘Geheimen zijn er om onthuld te worden.’

‘Mag ik het openen?’ vraagt Pousinsky met een brede grijns op zijn gezicht.

‘Eerst raden wat erin zit.’

De industriëel met de bakkebaarden bemoeit zich ermee: ‘Een Engelse lord met een engelengezicht.’

‘Een jonge officier,’ zegt de generaal.

‘*Chou-chou*,’ zegt de Française.

‘Pardon?’

Op het verschrompelde gezicht van de generaal verschijnt een kinderlijke gelukzaligheid.

‘Mijn *chou-chou*,’ zegt de Française. ‘Een foto van mijn *chou-chou*.’

Iedereen begint te lachen. Pousinsky verschiet van kleur. Men begint door elkaar heen te roepen.

‘Ik gok op een markies.’

‘De paus.’

‘Een balletdanser.’

‘Een harembezitter, een muzelman.’

De generaal is van zijn schaamte bekomen en tast brutaal naar het medaillon.

‘Ik ga het onthullen!’ roept hij.

Met trillende vingers peutert hij aan het sluitinkje en opent het sierplaatje. Hij buigt voorover en blijft secondenlang verbijsterd naar de minuscule foto staren.

‘Nou, wie is het?’ wordt geroepen.

‘Wel heb ik ooit,’ stamelt hij.

‘Mogen wij het nu eindelijk ook eens weten?’

‘Het is een...’

‘Het is vast een spiegeltje! Hij kijkt zo verliefd!’

‘Het is een hondje,’ zegt hij en laat de medaillon los.

‘The bloody limit!’ roept de Engelsman.

Ook hij heeft te veel gedronken en ik zie aan zijn grijnzende gezicht dat hij ternauwernood een schunnige opmerking kan inslikken.

De Française bekijkt ontroerd het fotootje en zucht: ‘*Chou-chou*.’ De ober vult voortdurend de glazen bij en de gesprekken nemen een steeds rumoeriger wending. Af en toe merk ik dat de generaal en de Française samenzweerderig zitten te smoezen. Ze geven te kennen dat ze willen vertrekken, voordat de koffie en de cognac geserveerd worden. De generaal zal de Française naar huis begeleiden. Ze bedanken me uitvoerig en verlaten het hotel.

‘Faites vos jeux, Messieurs.’

Ik dring naar voren, totdat ik vlak achter Pousinsky sta. Hij zet een handvol louis-d'ors in op rood.

‘Rien ne va plus!’

Het heeft een aantal dagen geleken alsof de generaal een tweede jeugd doormaakt, maar daarna is hij stiller en afstandelijker geworden. Het is duidelijk dat de Française haar eisen is gaan stellen, want hij vergokt grote bedragen aan de speeltafel.

‘Ik ga winnen,’ heeft hij me gisteren half verdoofd te kennen gegeven.

‘U moet winnen, vanwege de Française,’ heb ik geantwoord. Hij heeft zich kwaad omgedraaid en is weggelopen.

Het balletje rolt in een rood vakje. De generaal laat de winst staan. Opnieuw komt rood uit. Hij verschuift de inzet plus de winst naar zwart. Hij wint en laat weer alles staan. Ook nu komt zwart uit. Hij neemt de berg goudstukken van de tafel en draait zich om. ‘Marcellus,’ zegt hij zonder veel enthousiasme. ‘Heeft u het gezien? Mijn systeem begint vruchten af te werpen. Ik tracteer u op een drankje.’

Hij bergt het geld op in zijn zakken en we lopen naar de muziekzaal.

‘Waarom loopt u aldoor als een chaperonne achter me aan?’ vraagt hij, als we aan een tafeltje zijn gaan zitten. ‘U wilt me zeker weer waarschuwen voor slechte vrouwen en de valkuilen van het spel?’

‘U moet ophouden met spelen,’ zeg ik. ‘U weet net zo goed als ik dat u uiteindelijk al uw geld zult verspelen en daarmee ook de Française.’ ‘Dat weet ik niet,’ antwoordt hij bits. ‘En u weet evengoed als ik dat ze madame Aubin heet. Waarom noemt u haar toch steeds de Française? Wat wilt u daarmee suggereren? Dat ze er zo eentje is waarvan er hier velen rondlopen?’

‘Dat beweer ik niet.’

‘En dan zal ik u nog eens iets vertellen. Ik hoop dat u het goed in uw oren knoopt en me verder met rust laat. U brengt me ongeluk. U maakt van spelers verliezers met uw moralistische praatjes. U praat mensen de afgrond in.’

‘U heeft zojuist anders gewonnen, terwijl ik achter u stond.’

‘Omdat ik u niet had opgemerkt. Ik heb gewonnen *ondanks* uw aanwezigheid.’

We zitten een poos zwijgend naast elkaar. Ik weet niet wat ik nog tegen hem moet zeggen. Hij heeft zich zo vastgebeten in de overtuiging dat ik een blok aan zijn been ben bij zijn onvermijdelijke overwinning in het spel en de liefde, dat ik me moedeloos ben gaan voelen. Soms bespeur je in de aanwezigheid van iemand bijna fysiek de ondergang die hem te wachten staat. Van het aardbeiengezicht van de generaal valt zijn nabije val af te lezen alsof het er opgeschreven staat. Hij staat op en reikt me de hand.

‘Ik hoop dat u me met rust laat,’ zegt hij en verdwijnt naar de Grote Speelzaal.

Ik vergeet Pousinsky een tijdlang, omdat me iets onverwachts overkomt. Ik ontmoet een vrouw die me voor het eerst sinds Christine's dood niet onverschillig laat. Ze heet Rosina en komt uit Napels. We maken lange wandelingen langs de zee en spreken over toneel en literatuur. Ze heeft filosofie gestudeerd in Rome en blijkt een opzienbarende studie gepubliceerd te hebben over Beatrice uit Dante's *Divina Commedia*. Haar familie is steenrijk. Ze kan veel drank verstouwen, wat ze dan ook bijna elke avond doet. Nooit zie ik haar dronken. Pas na dagen kom ik erachter dat ze speelt. Als ik er met haar over spreek, verbaast ze zich erover dat ik me erover verbaas. Ze heeft verwacht dat ook ik speel. Het meest schokkende voor me is dat ze het niet voor me verborgen heeft willen houden - iets dat ik in eerste instantie dacht -, het is voor haar volstrekt natuurlijk.

‘U heeft toch ook geld?’ vraagt ze.

Langzaam ontglipt ze me, omdat we elkaar leren kennen. Ze heeft geen moraal en geen wereldbeschouwing. Tenzij dat ze er geen wil hebben. Ze legt haar leven in handen van het toeval. Alles wat ze op haar weg tegenkomt vindt ze mooi en geweldig. Ze puurt uit alles een reden om te leven. Ik heb nog nooit iemand ontmoet die op zo'n onvoorwaardelijke manier het optimisme omhelst. Ze wil ook schrijver worden, maar dan pas over dertig jaar. Ik word verliefd op haar, om een volstrekt duistere reden. Niet omdat ze mooi is. Ik ken de verraderlijkheid van de schoonheid. Ik haat de schoonheid die niets anders dan dat is. Ze is briljant, maar op een volkomen onvruchtbare manier. Ik doe geen oog meer dicht, totdat ik ontdek dat ze met andere jonge mannen omgaat die spelen en die

daarom voor haar intrigerender zijn. Ze vindt mij een oude man.

Nadat ik haar met een bovenmenselijke krachtsinspanning heb losgelaten, komt Pousinsky terug in mijn gedachten. Ik informeer naar hem en verlang ernaar hem opnieuw te ontmoeten. Hij heeft een tijdlang zijn intrek genomen in het optrekje van de Française, ergens aan de kust. Daarna is hij naar een goedkoop hotel in Monte-Carlo verhuisd. De Engelsman vertelt me dat hij veel geld verloren heeft en er wordt zelfs gezegd dat hij een pistool heeft gekocht. Mijn pogingen met hem in contact te komen mislukken. In het Casino keert hij me de rug toe en daarbuiten is hij onvindbaar. Als ik in de speelzaal kom, zie ik vaak zijn kromme rug bij de groene tafels. Ik durf hem niet meer aan te spreken. Als een levende dode dool ik door de zalen. Een enkele keer kom ik de Française tegen die me vriendelijk groet, maar nooit aanstalten maakt om me aan te spreken. Ik raak vervreemd van mijn oude kennissen. In mijn hotel maak ik de aantekeningen die moeten leiden tot een drietal novellen. Soms ga ik dagenlang niet naar het Casino. Daarom duurt het een hele tijd voordat ik er achter kom, dat de generaal uit Monaco is vertrokken. Ik zoek de Engelsman op om het fijne van de zaak te achterhalen.

‘Het geluk heeft hem toegelachen,’ zegt hij. ‘Of zijn systeem heeft gewerkt, zoals hijzelf beweerde.’

‘U bedoelt dat hij gewonnen heeft?’

‘Dat is zacht uitgedrukt. Hij heeft een fortuin gewonnen en is met madame Aubin naar Parijs vertrokken.’ Natuurlijk ben ik blij voor hem. Uiteraard kan het feit dat hij me ontlopen heeft geen invloed hebben gehad op de gunstige ommekeer in zijn lot. Dat kan ik niet geloven. Toch blijft de geschiedenis aan mijn ziel knagen. Als ik op een avond Rosina aan de speeltafel ontdek en zie met welk plezier ze, omringd door vrienden, de grillen van het lot volgt, maakt een beklemming zich van me meester en ik druip af naar mijn hotel. Ik besluit de rekening te laten opmaken en de volgende dag te vertrekken.

Hans Dekkers (1954) publiceerde de romans Begrafenis van de sardine *(1994) en* Black-out *(1997).*

Chrétien Breukers
Door wat ongelukkige toevalligheden
Een autobiografisch intermezzo

Mijn vader

Ik was twaalf toen mijn vader ernstig ziek werd. Tijdens het avondeten werd hij ineens heel erg wit. Hij zei: ‘Ik voel me niet lekker,’ wilde opstaan en zakte op zijn knieën. Daar zat hij, mijn vader, de man die ik bovenmatig liefhad, al wist ik niet precies waarom, op zijn knieën, hij voelde zich niet lekker. Paniek.

De huisarts, die heel erg snel nadat mijn moeder hem had gebeld bij ons was - hij woonde ongeveer tien kilometer bij ons vandaan en had waarschijnlijk alle snelheidswetten overschreden -onderwierp hem aan een onderzoek. Mijn broer en ik stonden toe te kijken hoe mijn vader aan alle kanten werd beklopten betast. Langzaam keerde de kleur op mijn vaders gezicht terug. ‘Ik kan op dit moment niets raars vinden,’ zei de huisarts. ‘Het lijkt me het beste als je het bed houdt en morgen naar het ziekenhuis gaat.’

Mijn vader beloofde dat hij dat zou doen. De huisarts schreef een verwijskaart uit en verliet ons huis. Ik vroeg me af waarom mijn vader het bed moest houden; moest je het soms ook afgeven, als je ziek was? Natuurlijk ging mijn vader de volgende dag niet naar het ziekenhuis. Hij had een hekel aan ziekenhuizen, dat heeft hij nog steeds, en volgens hem was er helemaal niets aan de hand. Twee dagen later ging het echt mis. Tijdens zijn werk stortte hij in elkaar. Een ambulance bracht hem naar het ziekenhuis in Weert, waar een dubbele longontsteking werd geconstateerd.

Mijn vader: nooit klagen, nooit eens ziek of niet goed, hij had de pijn verbeten en was gewoon doorgegaan met werken, ondanks alles, voor ons, zijn gezin, voor mijn moeder, mijn broer en mij. Ik voelde me daar gek genoeg nogal schuldig onder. Als hij ons niet had gehad, was hij waarschijnlijk eerder naar de dokter gegaan. Of was hij nooit ziek geworden, dat kon ook; vast stond dat hij ziek was en dat wij er allemaal bij aanwezig waren, wat, in mijn perceptie, niet los van elkaar kon worden gezien.

Een paar dagen later werd mijn vader door vriendelijk ambulancepersoneel weer thuis afgeleverd. Mijn vader was er niet de man naar om zich in het ziekenhuis te schikken en daarom had men besloten dat zijn herstel ook thuis zijn beslag kon krijgen. Ik herinner me die periode van herstel als uitermate *gezellig*: er was altijd iemand die naar mijn verhalen wilde luisteren. Hij lag daar. Hij moest wel.

Het liefst zou ik nog een keer de trap op lopen, naar de slaapkamer van mijn ouders, in het huis in Leveroij, waar hij maanden heeft gelegen, mijn vader, om te herstellen van zijn longontsteking, en hem de verhalen vertellen die ik toen te vertellen had. Over al die dingen die mij dagelijks bezighielden: de verhalen die iedere irritante schooljongen te vertellen heeft, dingen die alleen een ouder iemand vermogen te ontroeren, van die vreselijke rotverhalen zonder kop of staart.

Maar het huis is verkocht en mijn ouders wonen ergens anders, waar het beter is, volgens mijn ouders, en ik ben verhuisd naar een stad die te ver weg ligt, zodat ik een en ander niet meer onder controle kan houden. Dat zul je altijd zien. Ben je oud genoeg om in de voetsporen van je ouders te treden, heeft iemand de sporen uitgewist. Eerst kun je het gewoon niet geloven, maar geloof me, het is allemaal echt waar.

Mijn opa

Mijn opa was de vader van mijn vader en woonde bij ons in huis. Hij was een man van weinig woorden. Bovendien hoorde hij niets. Het begon allemaal kort voor zijn dertigste verjaardag, met een licht suizen in zijn oren. Een jaar later was hij stokdoof. Mijn opa zat de hele dag kruiswoordraadsels op te lossen, waarom weet ik niet, en verder deed hij heel weinig. Hij is in 1982 gestorven. Ik mis hem nog elke dag.

Het invullen van die kruiswoordraadsels, hoe onbegrijpelijk ik het ook vond, fascineerde me. Ik keek hoe

hij zijn pen, een Papermate waar je zelfs niet naar mocht *wijzen*, uit een la haalde, ging zitten, op *zijn* stoel, diep zuchtte, mijn opa was een oud man, het puzzelboekje openvouwde en aan het werk ging. Invuloefeningen. Mijn opa was het eerste schrijvende wezen dat ik aan het werk zag Dat leek mij ook wel wat, schrijven, met mijn eigen pen.

Dus vroeg ik om een eigen pen. Die kreeg ik ook, een Papermate van een iets goedkoper model, waarna ik naast mijn opa ging zitten en schreef. Ik schreef verhaaltjes over van alles en nog wat, verhaaltjes die verdacht veel leken op de verhalen die ik had gelezen, en mijn opa zag het met bewondering aan. Hij was mijn eerste lezer. Alles wat ik opschreef vond hij geweldig, maar ik had door dat hij dat zei om mij een plezier te doen, ik wel. Ik het mij helemaal niets op mijn mouw spelden.

Het schrijven van een verhaal was bijna net zo absorberend als het lezen ervan. Ik voelde mij de god van mijn eenmansheelal en dat beviel me uitstekend. Voor het eerst had ik het gevoel dat ik me met nuttige zaken bezighield, net als de volwassenen. Op hun niet aflatende vragen wat ik later wilde worden gaf ik geen antwoord. Dat moesten ze maar raden! Dat konden ze toch wel zien! Toen iemand mij vertelde dat Anne Frank veertien was toen ze haar dagboek schreef, was ik jaloers.

Ik vulde een hele stapel schriften met mijn verhalen en het die aan mijn opa lezen. Als hij niet vaak genoeg instemmend knikte, werd ik zenuwachtig. Hij zou het verhaal toch wel leuk genoeg vinden? Hij vond ze allemaal even leuken geweldig: mijn eerste ervaring met een goede kritiek. Later gaf ik ze aan een schoolvriend te lezen en die had het een en ander op te merken. Ik gaf hem gelijk, gooide de schriften weg en begon opnieuw.

Soms wil ik nog iets aan mijn opa laten lezen, maar dat zal niet meer gaan. De kamer waarin hij zit te werken hoort bij het huis dat aan andere mensen is verkocht en bovendien is hij dood. Af en toe bezoek ik het graf waarin hij ligt. Dan sta ik een tijd naar de grafsteen te kijken, maar die grafsteen kan er ook niets aan doen, en dan ga ik weer weg.

Wat ongelukkige toevalligheden

Toen mijn opa nog jong was, in het begin van deze eeuw, had hij voor onderwijzer geleerd. Om mij onbekende redenen had hij die opleiding niet voltooid, waarna hij in het bedrijf van zijn ouders was gegaan. Zo werd mijn opa geen onderwijzer, maar een boer die tevens bakker, kruidenier en uitbater van een café was. In het begin van deze eeuw was het leven niet gemakkelijk. En de mensen wilden nog gewoon werken voor hun geld.

Natuurlijk wist hij niet dat hij de vader van mijn vader zou worden, mijn vader die vervolgens mij op de wereld zou zetten, het jongetje dat door wat ongelukkige toevalligheden niet beroemd zou worden, het jongetje dat over mijn opa en mijn vader zou schrijven.

Mijn vader wist me te vertellen dat mijn opa ‘vroeger’, een periode waar ik me toen helemaal niets bij kon voorstellen, heel veel had gelezen. Als bewijs voor deze bewering diende het plankje ‘boeken van opa’, helemaal boven in de boekenkast. Vreemde boeken, die ik las en herlas, zonder er veel van te begrijpen. *De Witte*, *Beekman en Beekman, De Leeuw van Vlaanderen, Dorp aan de rivier*, dat werk.

Toen mijn vader boven lag te herstellen van zijn longontsteking viste ik een roodkleurige pocket tussen de boeken uit: *Kees de jongen* van Theo Thijssen. Het viel me vooral op omdat het zo klein was in vergelijking met de andere boeken. Ik las de achterflap en wilde het weer terugleggen, maar bedacht me en nam het mee naar boven, naar mijn vader. Misschien wilde die het boek wel gaan lezen.

Ja, *Kees de jongen*, dat boek kende mijn vader wel, dat was een mooi boek, meende hij zich te herinneren, dat moest ik zeker een keer lezen, ach ja, en hij had er ook vreselijk om gelachen. Hij bleef er maar over doorzagen, mijn vader, alsof ik het niet ook na een paar keer al had begrepen, dat *Kees de jongen een* mooi boek was. En dat ik het zou gaan lezen, dat stond inmiddels wel vast.

Ik liet mijn vader alleen achter in de ouderlijke slaapkamer en ging naar mijn slaapkamer. Liggend op bed lag ik de eerste regels van *Kees de jongen* - 'Als kleine jongen haalde Kees verscheidene stomme streken uit' -en daarna het hele boek, in een zaterdagmiddag, en

toen ik het uit had wist ik niet of ik nu een mooi of een intens vervelend boek had gelezen. Er was iets met dat boek, iets wat onbehaaglijk stemde.

Jaren later schreef Kees 't Hart over *Kees de jongen*:

> Ik had het wel een mooi boek gevonden, maar besefte niet dat er iets bijzonders mee aan de hand was, dat kwam later pas toen ik merkte dat veel schrijvers en boekbesprekers er niet over uitgepraat raakten, wel een aardig jongetje die Kees, vond ik, een beetje tobberig net als ik - vermoedelijk licht anaal gefixeerd - maar gelukkig niet zo overstelpend aanwezig als ik, toen al moet me zijn obsessionele aanwezigheidsdrang zijn opgevallen. *Arendsoog* was eigenlijk veel mooier, al bedrukte het me *enigszins* dat Arendsoog een moeder had. Wel was er na lezing van dit boek een vaag gevoel in me gebleven van duister onbehagen, alsof ik hierna geen jongen meer zou mogen zijn, alsof ik op een of andere manier nu iemand was geworden die zichzelf als jongen alleen nog maar in het licht van een andere jongen zou kunnen zien, die niet alleen toevallig ook nog mijn naam droeg, vooral ook omdat mijn moeder opvallend vaak aan me vroeg of ik het wel een mooi boek vond, iets wat haar verder meestal niet interesseerde.

Theo Thijssen

Theo Thijssen werd in 1879 geboren in Amsterdam, om precies te zijn: in de Jordaan. Hij was een pienter ventje, met humor en fantasie, en dat bleef hij verder zijn leven lang. Hij werd onderwijzer en vanaf de eerste dag een verklaarde tegenstander van het taaie, saaie, suffe onderwijsgedoe dat kinderen tot automaten en onderwijzers tot frikken maakt; ook dat is hij zijn leven langgebleven. In de strijd om onderwijsvernieuwing heeft hij een grote rol gespeeld. Hij richtte enkele periodieken op, werkte aan andere mee, schreef zelf leerboekjes voor het onderwijs, speelde in de onderwijzersorganisatie een grote rol en was in de jaren dertig als onderwijsspeciahst lid van de S.D.A.P.-fractie in de Tweede Kamer en de Amsterdamse gemeenteraad. Hij heeft bij al dit werken en organiseren nooit vergeten waar het om ging: om het doodgewone mensenkind dat via de school de samenleving binnengeleid moest worden. Zijn boeken - o.a. *Het Grijze Kind* en *Het taaie ongerief* - zijn een blijvend monument voor deze onderwijzer-met-harten-ziel die tegelijk een begenadigd schrijver was.

Dit heb ik niet zelf verzonnen. Het is de blurb van de negende druk van *Kees de jongen*, uitgegeven door Het Spectrum, zonder jaartal, een rode pocket, die nog van mijn opa was, en het leek me wel het allerergste wat je kon overkomen, dat ze van die malle dingen over je op de achterkant van een boek zetten. En ook de merkwaardige proloog, van Thijssen zelf, verbaasde me:

> Vele mensen schijnen Kees Bakels niet eens te hebben gekend en dat is eigenlijk niet goed te begrijpen. Is hij niet zowat de belangrijkste jongen geweest, die er ooit bestaan heeft? Alleen door wat ongelukkige toevalligheden is hij geen beroemd man geworden, maar dat kon hij toch niet helpen? In ieder geval, het is geen reden om maar te doen alsof hij helemáál niet bestaan heeft.

Bovendien, al is Kees zelf dan niet beroemd geworden, hij heeft een zoon: en die heeft toch nog alle kans op een leven vol roem. En als iemand nu eens later het leven van die beroemde zoon moest beschrijven, zou hij dan geen spijt gevoelen, niet bijtijds de vader, zo'n beetje tenminste, erkend te hebben als iemand die óók niet iedereen was?
En daar komt nog dit bij: als Kees z'n zoon een groot man wordt -en me dunkt, dat is toch wel bijna zeker - dan zal-ie dat toch ook wel voor een deel aan zijn vader te danken hebben, nietwaar?
Daarom: niemand schijnt over Kees te willen schrijven, dan zal ik het doen. Ik ben wel blij dat ik hem gekend heb: want ik weet het maar al te goed: als alles een beetje anders gelopen was, dan zou iederéén trots zijn op z'n bekendheid met Kees, de belangrijke jongen. Laat ik dan maar de enige zijn, die er nú al trots op is hem goed gekend te hebben.
En ach, zo absoluut ónbekend zal Kees toch ook voor velen niet zijn. Ik maak me sterk, als ik 'n beetje op slag weet te komen met de beschrijving, dat sommige lezers zullen zeggen: ‘O, díe jongen? Nee maar, nou herinner ik me toch óók wel; zeker, die

heb ik ook gekend; 't is een tijdlang zelfs een speciaal vriendje van me geweest!'
Het is aan die lezers, dat ik met een knipoogje dit rare boek opdraag.

Ik heet niet Kees

Gelukkig heet ik niet Kees: ik zou de lezing van *Kees de jongen* dan nog slechter hebben verteerd. Voor het eerst ging ik nadenken over wat het mij opgediste verhaal zou kunnen betekenen. De boeken die ik daarvoor had gelezen bleven allemaal binnen hun kaften, veilig, op afstand, en *Kees de jongen* kloste brutaal mijn leven in; het lijkt wel of ik voor het eerst een literaire ervaring onderging.

Een gebeurtenis uit het boek bleef me het meeste bij: dat de vader van Kees, na een slopende ziekte, doodging. Toen ik dat las, betrapte ik me erop dat ik aan het fantaseren sloeg over de dood van mijn vader, die een paar kamers verderop lag te herstellen van zijn longontsteking.

Ik bedacht hoe zielig het voor mijn opa, mijn broer en mij zou zijn, en ook voor mijn moeder. In detail stelde ik me de begrafenis voor. Natuurlijk zou mijn broer weer gekke dingen doen, in de kuil springen of zoiets, en mijn moeder zou zo hard huilen dat ik van de weeromstuit wel mee moest doen. Mijn arme vader, nee, arme ik, wat moest er in godsnaam van mij terechtkomen, zonder vader. Misschien zou ik zelfs blijven zitten.

Het eind van het verhaal was dat ik me er helemaal bij had neergelegd dat mijn vader was gestorven. Ik had het helemaal verwerkt. Mijn vader was er niet meer. Hij was dood, voorgoed weg, hij lag op het kerkhof, tussen alle andere mensen die iets eerder waren gestorven, en eerdaags kreeg hij gezelschap van mensen die na hem waren gestorven, enfin, enzovoort. Toen hoorde ik mijn moeder de trap opkomen. Ze betrad de ouderlijke slaapkamer en even later hoorde ik de twee stemmen, die van mijn ouders, gewoon, alsof er niets was gebeurd.

Elke keer als ik bij mijn vader zat vroeg hij of ik *Kees de jongen* al had gelezen, maar ik ging er niet op in. Ik schaamde mij voor mijn fantasieën, ik had hem al lezend de dood ingejaagd en me daarbij nauwelijks echt verdrietig gevoeld. Waarschijnlijk was ik geen goede zoon. Ik hoopte dat mijn vader geen terugval zou krijgen.

Weken achter elkaar zat ik naast mijn opa in de rode pocket te lezen. Toen mijn opa het boek zag, zei hij: 'Ja, dat is een mooi boek, dat moet je lezen, dat zul je vast een mooi boek vinden, opa heeft het ook gelezen.' En ik zat naast hem en las het boek en probeerde het mooi te vinden. Wat niet lukte, ook al kon ik het ook maar niet wegleggen. Het boekje hield me gegijzeld. Tot ik de passages herlas waarin Kees, het is de avond waarop zijn vader zal sterven, bij een tante moet gaan logeren. Iedereen is een beetje ongemakkelijk, maar Kees, de wijsneus, verdiept zich in een boek over sterrenkunde, en hoewel hij er geen touw aan kan vastknopen gaat zijn fantasie, zoals gewoonlijk, met hem op de loop. Ineens besefte ik dat ik mij vastbeet in *Kees de jongen* zoals Kees zich vastbeet in het boek over ster renkunde. Ik wilde niet op Kees lijken en zette het boek terug op de plank met boeken van opa.

Eind goed

Het duurde nog een paar weken voordat mijn vader helemaal was hersteld. Mijn opa mompelde iets dat klonk als ‘eind goed al goed’ en ons leven hernam zijn saaie loop. Gaandeweg verdween *Kees de jongen* uit mijn gedachten, samen met de mij verontrustende fantasieën die het boek had losgemaakt. Maanden nadien zei ik tegen mijn vader dat ik *Kees de jongen* had gelezen en dat ik het een mooi boek vond. Hij reageerde nauwelijks.

Ik las steeds meer boeken en kwam erachter dat veel boeken niet binnen hun kaften bleven. Hoe meer ik las, hoe meer vragen zich aan mij voordeden, hoe meer ik mezelf aan fantasieën overgaf, ja, op den duur kon ik niet meer onderscheiden waar de fantasie begon en de werkelijkheid ophield. Natuurlijk werd ik daar schrijver van.

De boeken van mijn opa waren de boeken die ik las omdat ze zich nu eenmaal in het ouderlijk huis bevonden, de boeken die ik later ging lezen had ik zelf bij elkaar gezocht. Ik had niets meer aan boeken die in hun kaft bleven, ik was zelf over de kaft heen naar buiten gestapt, als een omgekeerde Erik, weg uit het insectenland, en wilde uitzicht, lucht, weidsheid. Ik verbeeldde me nogal wat.

Een jaar of wat geleden, toen het Verzamelde Werk van Thijssen begon te verschijnen, herlas ik Kees *de jongen*. Alweer merkte ik dat het boek mij vooral een onbehaaglijk gevoel gaf. Er is iets met deze Kees. Hij is te braaf en te voorbeeldig om echt te kunnen ontroeren. Het boek zit bovendien rommelig in elkaar en dan krijgen we ook nog een proloog waarin over een zoon van Kees, een naamloze zoon, wordt gerept. Experimenteel proza is er niets bij, het lijkt wel Polet *avant la lettre*.

De andere boeken van Thijssen las ik eveneens: boeken die allemaal veilig binnen hun kaft blijven, suffe, kabbelende boeken, waar niemand zich een buil aan kan vallen, en ze gaan over brave, oudere versies van Kees. Ik bezocht het Theo Thijssen Museum en sprak met verschillende mensen die een oprechte, niet geveinsde bewondering voor de auteur aan de dag leggen. Begrijpen deed ik een en ander niet, maar ik was niet verbaasd.

Theo Thijssen: de grootheid van de boeken die literair worden genoemd maar die het niet zijn, boeken die speciaal in de literatuur zijn gesmokkeld omdat ze onervaren lezers het idee geven dat ze via die boeken kennismaken met literatuur. De meeste lezers laten het daarbij, ze lezen niet verder en daarom moeten ze wel met boeken als *Kees de jongen* dwepen. Ze kunnen niet anders.

Wat niet wegneemt dat *Kees de jongen* het meest mislukte geniale boek van de Nederlandse literatuur is.

Chrétien Breukers (1965) is dichter en redacteur van Schrijver & Caravan

Francis Bulhof
Du Perron en zijn Land van herkomst

Du Perron de schrijver van één enkel boek? Misschien. Hoewel. *Het land van herkomst (1935)* is in ieder geval het enige boek van hem dat nog regelmatig wordt herdrukt. Tot nu toe zijn er vijftien drukken of oplagen van verschenen, de helft daarvan in de afgelopen twintig jaar. Het hoogtepunt van de populariteit ligt tussen 1977 en 1982, toen er in zes jaar niet minder dan vijf oplagen op de markt kwamen. Het is bovendien in die periode vertaald in het Frans (1980) en in het Engels (1984). Het is duidelijk een boek dat nog volop in de belangstelling staat.

De rest van Du Perrons oeuvre blijft daarbij achter. In zijn fameuze bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten* (1979) ruimde Gerrit Komrij plaats in voor tien van Du Perrons gedichten, het maximum. Het lijkt aan de genereuze kant. In de jaren dertig diende zijn *poésie parlante* nog als uitgangspunt en ook als repoussoir voor een hele dichtersgeneratie. Toen Hoornik, Van Hattem en Den Brabander dachten dat ze in zijn trant stonden te dichten (*Drie op één perron*, 1938), hadden zij alleen maar oog voor het 'parlando'-effect van de duperroneske poëzie. Hun sociale betrokkenheid was echter veel indringender dan de groteske grondhouding van de Forum-voorman ooit zou hebben toegestaan. Qui trop embrasse manque son train.

Wat zijn twee andere romans betreft: *Een voorbereiding*, waarvan twee versies bestaan (1927 en 1931), is in vergetelheid geraakt. Het blijft een boeiende psychologische studie van een kunstenaarsnatuur op weg naar volwassenheid. Deze voorstudie van *Het land van herkomst* (weliswaar zonder het minste Indische ingrediënt) zal echter niet gauw tot een herdruk komen. En *Schandaal in Holland* (1939) heeft alleen nog historische waarde wegens het achttiende-eeuw-se 'impeachment' van Onno Zwier van Haren. Du Perrons groteske korte verhalen zijn nu nauwelijks meer dan voer voor biografen. Zijn talloze literaire kritieken, briljant geschreven, met dikwijls bizarre voorkeuren, hebben hun dienst gedaan. Zijn historisch belangwekkende Multatuli-studies nemen het hele Deel IV van zijn *Verzameld Werk* in beslag, ruwweg één-zevende van het totale oeuvre. Ze zijn in razend tempo geschreven en dateren alle van tussen februari 1937 en januari 1940. Ze staan aan het begin van de moderne Multatuli-receptie en doen hun dienst nog steeds. 'Invloed' heeft Du Perron in ruime mate en op velerlei terrein gehad, maar zijn *Verzameld Werk*, in de jaren vijftig in zeven delen verschenen, is lang een winkeldochter gebleven. Overeind staat alleen nog *Het land van herkomst*.

Canonisatie

Du Perron is zo beschouwd de man van één boek. Dat ene boek is dan toevallig wel geschreven door het boeiendste en veelzijdigste karakter in onze letteren tussen beide wereldoorlogen. Hij dankt zijn reputatie allereerst aan zijn politieke stellingname tegen fascisme en kolonialisme, aan zijn krachtdadige literatuurkritieken en aan zijn kortstondig Forum-redacteurschap. Hij is de animator van veel literair talent: het werk van Slauerhoff bijvoorbeeld is ondenkbaar zonder zijn zorgen. Hij is de man van beroemde vriendschappen, waarbij die met Menno ter Braak en André Malraux het vaakst worden genoemd. Maar de kosmopoliet Du Perron onderhield ook spontane en hartelijke betrekkingen met zulke uiteenlopende figuren als Pascal Pia, Carel Willink, Soejitno Mangoen-koesoemo, Paul van Ostaijen, Soetan Sjahrir en het echtpaar Kriek en Joke Weiter-Bijl. Al die relaties zijn uitvoerig gedocumenteerd,

eerstin de vier delen *Briefwisseling Ter Braak-Du Perron*, uitgegeven door H. van Galen Last (1962-1967). Later (1977-1990) volgden negen delen *Brieven*, waarvan speciaal het laatste deel, bezorgd door het tweemanschap Louis Uding en Ronald Spoor, een eersterangs editie-prestatie genoemd mag worden. Een tiende deel vol liefdesbrieven uit de

jaren twintig staat intussen op stapel. We kunnen uitgeverij Van Oorschot niet dankbaar genoeg zijn voor haar voortdurende en tomeloze inzet ten gunste van Du Perrons *Nachleben*. Tegen Du Perrons honderdste verjaardag (hij werd op 2 november 1899 geboren) belooft Kees Snoek ons een biografie. Het gaat beter met Du Perrons publieke persona dan hijzelf ooit zou hebben durven dromen.

Deze canonisatie betreft dan wel voornamelijk de politieke en literaire persoon Du Perron, het oeuvre komt op de tweede plaats. De uitzondering vormt dat ene complexe werk, *Het land van herkomst*. Nu kun je natuurlijk de vraag stellen of dat maar één boek is, of het niet gaat om meer boeken in één band. Nogalwat lezers vinden dat het goed leesbare verhaal van een Indische jeugd hinderlijk wordt onderbroken door allerlei betogen, over liefde en dood, over vriendschap, over een schamele erfenis, over de politieke situatie in Frankrijk in de jaren dertig en zo meer. Zij zouden graag willen dat het koloniale verhaal wordt losgeweekt uit zijn Parijse context. Anderen hebben daarentegen geen boodschap aan het gerucht en geweld dat uit Java komt overwaaien. Zij prefereren de omstandige discussies in het Parijse milieu van linksgerichte intellectuelen. Maar door het boek uit elkaar te trekken en gescheiden uit te geven, zou de intentie van de schrijver toch wel heel erg geweld worden aangedaan. Beide delen vullen elkaar aan, spiegelen elkaars problematiek en kunnen daarom niet van elkaar worden losgemaakt.

Bekentenis

Het land van herkomst is enerzijds het relaas van een Indische jeugd in *tempo doeloe*, de goede oude tijd van de Nederlanders op Java. De zoon van gefortuneerde plantagebezitters Arthur Ducroo, het alter ego van Du Perron, groeit op in koloniale luxe. Zijn vader is een bruut, als planter en later als exploitant van een rijstpellerij een totale mislukking. Helaas is er veel geld in de familie, waardoor men zich van alles kan blijven veroorloven. Tegenover deze problematische figuur staat Arthurs moeder die haar jongste kind met grote zorg koestert. *Het land van herkomst* is in zijn Indische gedeelten gevuld met treffende koloniale anekdoten, maar het is ook het relaas van een oedipuscomplex: de haat tegen een wrede vader, de aanhankelijkheid jegens een lieve moeder. Freud zou zijn Oedipus-hy-pothese voor Ducroo (en voor diens leeftijdgenoot Anton Wachter) hebben kunnen verzinnen. Chronologisch past dat in ieder geval uitstekend.

Overgevoelig als hij was, schreef hij over de kleuren en geuren van tropisch Java, zoals dat indruk maakte op zijn eenzame kinderziel. Bovenal is er de menselijke band met het inlandse kindermeisje, de *baboe*. Met de exploratie van zijn gevoelens tegenover land en volk stond Du Perron aan de wieg van het rijke genre van de Indische jeugdimpressies, het best vertegenwoordigd door Maria Dermoût met haar *Nog pas gisteren*. Jarenlang woont Arthur diep in de rimboe. Geen wonder dat hij, zodra hij in Meester-Cornelis op school komt, ernstige aanpassingsproblemen krijgt. Die leiden ook tot zijn mislukking op de HBS in Bandoeng. Zijn afkeer van gezag en zijn zucht naar heldendaden, hoe obsceen ook, culmineren in de avonturen met zijn vrienden in donker Bandoeng. Zijn romantische aard kan hij alleen de baas worden door de omgang met adolescente knuppelaars, aspirant-Atjeh-officieren en hitsige plantage-assistenten-in-opleiding. Over die draai van romanticus naar terrorist is hij openhartig: hij had natuurlijk op zichzelf geen afstand hoeven doen van zijn sentimentele gevoelens. Menigeen koestert die juist als zijn kostbaarst bezit. Maar Arthur Ducroo wil zich tot elke prijs zijn gewelddadige kanten uitproberen. We horen

op de achtergrond het tromgeroffel van de onzalige vaderfiguur. ‘Unter dem Doppeladler’, ongetwijfeld.

Het contrast met de Parijse episodes van het boek is groot. Arthurs erfenis is dan in rook opgegaan. Hij is zojuist opnieuw getrouwd. Hij fantaseert over een mogelijke echtbreuk van zijn vrouw en toont zich jaloers tot in het merg. Dat is het thema dat hij tot in den treure herhaalt in de gesprekken met vrienden. Ook in de politiek is het allemaal treur nis wat de klok slaat. Met een aarzelende deelname aan een demonstratie, die zijn oude behoeften aan heldendom maar matig bevredigt, eindigt het Parijse verhaal.

Wat Arthur op schrift stelt moet allereerst als bekentenis worden gelezen, niet aan de lezer of aan de vrienden van de schrijver, maar aan zijn vrouw Jane, de enige persoon die zo'n biecht kan afnemen, een soortement Maria-figuur die ‘werkelijk het brandpunt, de ene grondige verandering in zijn leven betekent’.

Morsig moeras

Nu is dit niet de enig mogelijke interpretatie van *Het land van herkomst* Van Mieke Bal tot Em. Kummer, van René Marres tot André van Oudvorst, van Monty Beekman tot Peter van Zonneveld buigen de critici zich ook in de jaren negentig over deze roman en wisselen zij ideeën uit. Soms leidt dat zelfs tot een polemiek, bijvoorbeeld naar aanleiding van Mieke Bals artikel: 'Door zuiverheid gedreven': het troebele water van *Het land van herkomst* van E. du Perron' (in: *De canon onder vuur*, ed. Ernst van Alphen en Maaike Meijer, Amsterdam, Van Gennep, 1991). In deze knappe feministisch-dieptepsychologische analyse wordt niet Arthurs oriëntatie op Jane als het centrale gegeven van *Het land van herkomst* beschouwd, maar het morsig moeras van zijn mannenvriendschappen. Het is een interpretatie die enkele critici in de afgelopen jaren behoorlijk heeft opgewonden. En terecht.

Volgens Mieke Bal is de romanfiguur Ducroo een seksist. Hij veracht en vernedert rissen vrouwenfiguren van Brussel tot Batavia. Maar de Bandoengse mannen waarmee hij omgaat en die als 'menselik specimen' al even bedroevend zijn, accepteert hij wel. Een ander woord dan seksisme is voor deze keuze niet te bedenken. Dat lijkt een sluitende redenering, maar daar staat niettemin tegenover dat Arthurs 'negatieve visie op vrouwen', zoals Mieke Bal het noemt, al heel vroeg in het boek wordt ontkracht door Ducroos allesoverheersende liefde voor Jane.

Voor Mieke Bal bestaat de vrouwenhaat van Ducroo uit oedipaal gekleurd intellectualisme. Zij vat haar standpunt als volgt samen: 'Het verhaal van Ducroo [...] is dat van de jongen die leert van zijn moeder af te zien en daarmee ook leert andere vrouwen te minachten. Zo ontstaat een jonge man die aan een exclusief mannelijke leefwereld de kracht ontleent op de voorwaarden van zijn vader zijn maatschappelijke plaats in te nemen. Zo kon de leerling van Arthur Hille zelf goeroe worden. In de eerste plaats van zijn lezers'.

Rouwproces

Goeroe, dat gaat wat ver. Ducroo is niemands goeroe geworden en Du Perron godzijdank toch eigenlijk ook niet. Men leest *Het land van herkomst* niet om zijn wijze levenslessen: het is een vroeg-twintigste-eeuws 'De l'amour' en een laat-negentiende-eeuws 'Des In-des'. Arthur noch Eddy waren bovendien ook maar in de verste verte in staat om een plaats in de maatschappij te veroveren. Toegegeven: hoe grondig Ducroo zijn vader ook haatte, in zijn Bandoengse mannenvriendschappen is hij op zoek naar de flinkheid die hij in zijn vader meent te zien en die hij bij zijn vriend Hille vindt (in die naam klinkt zeker die van een dode witte dictator door). Maar hij leert afstand te nemen van die Bandoengse leerschool. Hij is weliswaar nog steeds trots op zijn oude heldendaden en die van zijn makkers, maar hij wijst ze uiteindelijk af. Hij wil ze alleen niet verloochenen omdat dat op een tekort aan trouw zou neerkomen, vooral trouw aan zichzelf. Daarmee zou immers de kern van *Het land van herkomst* worden aangetast, namelijk het handhaven van de integraliteit van het individu.

Het land van herkomst is naast het relaas van zoveel flinkdoenerij ook dat van de overwinning op dat verleden. De machohouding wordt uiteindelijk afgewezen ten gunste van een humanitair-moralistische intellectualiteit. Daarmee wordt niet bedoeld dat Ducroo als een Dirk Coster uit de as van zijn eigen gewelddadigheid herrijst, maar wel dat de romantische, sensitieve Ducroo met zijn leeshonger en zijn

dromen de hardheid van de machowereld absorbeert en neutraliseert. Ducroo wil geen begrip voor zijn wandaden, maar hij wil ze onder ogen zien en hij wil begrip voor zijn verwerking ervan. Hij had ze tenslotte, zoals de meesten onder ons gewoon zijn te doen, ook kunnen verdringen of verzwijgen. *Het land van herkomst* is het relaas van wat men tegenwoordig wel een ‘rouwproces’ noemt en dat ‘rouwproces’ kan niemand, ook Mieke Bal niet, hem afnemen of misgunnen. Op de beschuldiging van seksisme kan alleen maar vrijspraak volgen.

Bal beschuldigt Ducroo niet alleen van seksisme maar ook van racisme. *Het land van herkomst* bevat inderdaad een aantal racistische passages. Maar dat is slechts één kant van de werkelijkheid. Immers, Ducroo wordt ouder en wijzer, en daarbij zijn de linkse Parijse intellectuele vrienden hem zeker behulpzaam. Zijn koloniaal-racistische standpunten worden overwonnen in de laatste zinnen van hoofdstuk 22: ‘Ik weet alleen zeker dat wanneer ik ooit in hun land te-

rugkom, ik anders, met oneindig meer sympatie en aandacht, tegenover hen zal staan dan ik vroeger deed. Het lijkt weinig, en het heeft misschien toch meer te betekenen dan een vooropgezet politiek programma'. Ook op de beschuldiging van racisme kan alleen maar vrijspraak volgen.

Ongemakkelijke ambiguïteiten

Laat ik proberen van deze gelegenheid gebruik te maken om iets recht te zetten. Bovenstaande kritiek op het artikel van Mieke Bal is namelijk al eens eerder op schrift gesteld, en wel in het commentaar bij de geannoteerde uitgave van *Het land van herkomst* (1996, p.968-972). Alleen is hier de ironie (voorzover mogelijk: het bloed kruipt waar het niet gaan kan) uit weggelaten. De ironische betoogtrant heeft namelijk enkele lezers op het verkeerde been gezet. Een letterkundige beschouwing dient naar een zo hoog mogelijk waarheidsgehalte te streven, en het is duidelijk: in de modus van de ironie kan de waarheid per definitie nooit worden gevonden. Wie 'mooi weer' zegt als het regent dat het giet, spreekt de waarheid niet, zelfs al is hij weerman bij de televisie.

Nu is in *Het land van herkomst* wel enige legitimatie voor het gebruik van ironie te vinden. Ducroo moet voor zijn oude blinde mentor Ströbl een Shakespearepassage uit zijn hoofd leren, de 'rede van Antonius'. Het gaat om Marcus Antonius' retorisch hoogstandje met het telkens herhaalde 'Brutus is an honourable man' in *Julius Caesar* (III, 2). Langs de weg van de ironie slaagt Marcus Antonius erin de 'friends, Romans, countrymen' te overtuigen van de verraderlijkheid van Brutus, die in zijn ogen helemaal geen man van eer is. Zonder inzicht in deze retorische manipulatie leest men niet alleen Shakespeare verkeerd, maar ook de passage in *Het land van herkomst*. Waarom moet Ducroo juist dit stuk uit zijn hoofd leren van de onvergetelijke Ströbl?

Nu het probleem: sommigen, waaronder vermoedelijk ook Ronald Havenaar in zijn recensie (NRC Handelsblad van 21-2-1997), hebben in dit commentaarfragment menen te lezen dat Du Perron niet alleen door Bal, maar ook door ons van seksisme en racisme wordt beschuldigd. Niets is minder waar. Hun mis-le-zen berust op het herhaalde 'en terecht' op p.969 en p.971. Beide keren wordt Bals beschuldiging door de erop volgende alinea's weersproken en ontkracht. En terecht. Strobl zou het begrepen hebben. Maar zo wordt dat niet door hen begrepen die de afkeurende vinger opsteken omdat ironie als al te subtiel overtuigingsinstrument in betogend proza naar hun oordeel niet thuishoort. Voor hen is het altijd mooi weer.

Zowel bij Du Perrons racisme als bij zijn seksisme is er sprake van een overwinning op al-te-menselijke neigingen. Conclusie: Ducroo is geen seksist en geen racist. *Het land van herkomst* is het protocol van iemand die zijn innerlijk zelfoverwinningsproces op schrift stelt. In de geannoteerde uitgave loopt het betoog uit op de kapitale zin: 'Maar ditmaal is de goeroe een vrouw' (p.972). Deze feminiserende hypothese diagnostiseert een 'nieuwe inauthenticiteit', die zich niet verdraagt met enerzijds het kernstuk van de integraliteit van het zelf, en anderzijds met de traditie die Du Perron wil zien als de kampioen van de persoonlijkheid. Het zijn deze ongemakkelijke ambiguïteiten die *Het land van herkomst* springlevend houden.

Du Perron de schrijver van één enkel boek? Misschien. Maar dan toch van een boek dat talloze facetten laat zien en waarover men nog lang niet is uitgepraat.

Francis Bulhof (1930) verzorgde met G.J. Dorleijn de geannoteerde uitgave van Het land van herkomst *(Van Oorschot, 1996)*.

J. Heymans
Vergeten violistenproza
Over H. van Grevelingen

In De Telegraaf van zaterdag 22 december 1956 geven tien Nederlandse letterkundigen antwoord op een vraag die met enige regelmaat in literaire kringen wordt gesteld: ‘Welke schrijvers zijn ten onrechte vergeten?’ Zo kiest de dichter J.W.F. Werumeus Buning bijvoorbeeld voor de Amerikaanse schrijver en vrijdenker Herman Melville en diens ‘vergeten meesterwerk’ *Mohy Dick* of de walvis (1851). En de romancier S. Vestdijk noemt de Engelse schrijver John Cowper Powys en diens *roman fleuve A Glastonbury romance* (1932). Verder komen onder meer de dichteres Clara Eggink, de Streekromancier Anton Coolen en de radiocriticus dr. P.H. Ritter jr. aan het woord. Tussen deze letterkundigen mag ook de criticus W.L.M.E. van Leeuwen, die van 1924 tot 1948 als leraar Nederlands aan het Enschedees Lyceum werkte, zijn mening geven. Van Leeuwen schuift de Hengelose oogarts dr. J.W.C. Verhage naar voren die tijdens zijn leven onder het pseudoniem H. van Grevelingen slechts één roman heeft gepubliceerd: het ‘drieluik in proza’ *Het onverbreekbaar zegel* (1946). Nadien volgden nog de ‘probleemroman’ *Spel zonder inzet* (1947) en de historische novelle *Stilte om een paleis* (1948). ‘Zij verschenen in de eerste jaren na de oorlog, toen de kranten nog dun waren en er weinig literaire kritieken geschreven werden; misschien is dat de reden,’ aldus Van Leeuwen in De Telegraaf, ‘waarom er niet de nodige aandacht aan deze auteur werd en wordt besteed. Daarbij komt dat de heer Verhage in 1947 op zevenen-dertigjarige leeftijd stierf: deze drie romans en enkele - onuitgegeven, nimmer gespeelde - toneelstukken vormen zijn literaire erfenis.’ Dit is overigens niet de gehele nalatenschap van Verhage, want die bevat - afgezien van allerlei jeugd- en gelegenheidswerk - ook nog de onvoltooide, uit vier hoofdstukken bestaande novelle ‘Tussen dag en nacht’ en het essay ‘Aldous Huxley: Time must have a stop’ in de Kroniek van Kunst en Kultuur (1947/6).

Ondanks de vele essays en enthousiasmerende recensies van Van Leeuwen over *Het onverbreekbaar zegel* en de twee postuum uitgegeven romans -alsmede lovende kritieken van onder meer Jan Greshoff, Vestdijk en Victor E. van Vriesland -is het werk van Van Grevelingen zo goed als vergeten geraakt. Zelfs antiquarisch is het moeilijk verkrijgbaar. Na vele jaren van vergetelheid heeft de in Hengelo geboren romancier en essayist Kees Verheul die als kind wel eens bij de familie Verhage over de vloer kwam, opnieuw aandacht gevraagd voor het werk van Van Grevelingen, met als gevolg dat diens *Verzameld werk* alsnog het licht zag. In het eerste hoofdstuk van zijn novelle *Een vierkant in de toendra* (1993) laat Verheul een fictieve schrijver optreden die - ‘zonder te streven naar een herkenbare portrettering’ (zoals hij in een ‘Annotatie’ vermeldt) - naar Verhage alias Van Grevelingen is gemodelleerd:

> Telkens als de schrijver opkeek van zijn papier zag hij achter de struiken in zijn tuin de spoordijk. Soms leek het of de trein naar Oldenzaal om de vijf minuten langs de bovenrand van zijn blikveld reed. [...] ‘Een kleine halte op het traject dat naar Rusland leidt,’ dacht de schrijver. Hij glimlachte. Naar Rusland. Dat paste fraai bij zijn novelle.

Een dichterlijke vrijheid van Verheul, want Verhage zat weliswaar altijd in zijn spreekkamer te schrijven, maar die bevond zich op de eerste verdieping aan de straatzijde van het huis. En daar was geen tuin, hoogstens een opstapje dat ruimte

bood aan een bloemenperkje. Wel zag hij, op gezette tijden, de trein naar Oldenzaal en verder naar het oosten de spoorviaduct over de Enschedesestraat passeren. Verheul heeft Verhage nooit ontmoet, maar het is bijna uitgesloten dat hij hem niet ooit een keer in het dorpse Hengelo toevallig op straat is tegengekomen. Daarover laat hij in het vierde hoofdstuk van *Een vierkant in de toendra* zijn fantasie de vrije loop: ‘Waarom het jongetje de rijweg was opgevlucht toen-ie de schrijver pal in z'n richting

zag fietsen?' Dat leidt tot een botsing -een wonderlijk verkeersongeval -waarna het jongetje en de schrijver, eenmaal van de schrik bekomen, een veel betekenende blik met elkaar wisselden, 'maar zo kort dat beiden het twee minuten later al niet meer wisten. Het van zich hadden afgeschud -eerst de *volwassene*, toen ook snel het jongetje - als iets idioots. Het ogenblik van verstandhouding, bijna van lol samen, had nooit bestaan. En hoe kon het ook bestaan, redelijkerwijs? De schrijver en het jongetje woonden in verschillende straten. Ze behoorden tot verschillende milieus. Ze hadden geen van beiden paranormale gaven. Ook was er geen arts-patiëntverhouding - het jongetje moest pas vijf jaar later een brilletje gaan dragen, maar toen was de schrijver al vier jaar dood.

Verrage's levensvervulling

Johannes Willem Cornelis - 'Joop' -Verhage (Rotterdam, 1910) groeide op als enig kind in een remonstrants onderwijsgezin in Leiden. Hij studeerde geneeskunde aan de oudste universiteit van Nederland en specialiseerde zich, onder leiding van prof. dr. J. van der Hoeve, op de afdeling Oogheelkunde van het Academisch Ziekenhuis. Daar hield hij zich aanvankelijk bezig met een 'Beitrag zur Frage der gleichseitigen Vererbung aus dem gebiete der Augenheilkunde' (*Graefes Archiv fur Ophthalmologie*, 1936), voordat hij een hypothese over de mijnwerkersnystagmus ontwikkelde. Die aandoening waarbij de ogen angstig snel heen en weer bewegen, ontstond vroeger tijdens het werken in de mijnen. Verhage kwam op het idee dat de ogen zich in de mijnen niet goed aan de hoeveelheid licht aanpasten. Ze adapteerden niet behoorlijk. Als remedie daartegen werd, op grond van de onderzoekingen van Verhage, uiteindelijk de voor-hoofdslamp in de staatsmijnen ingevoerd. Zijn bevindingen staan opgetekend in het aan zijn 'Ouders' en 'aanstaande Vrouw' opgedragen proefschrift *Mijnwerkersnystagmus en adaptatiestoornissen* dat hij op 21 januari 1938 in de Senaatskamer van het Academiegebouw in Leiden verdedigde. Verhage promoveerde *cum laude* tot doctor in de geneeskunde, -een academisch gebruik dat aan de Rijksuniversiteit juist was afgeschaft, omdat de laatste promovendus van elke aanstaande emeritus-hoogleraar automatisch een 'cummetje' kreeg. De beraadslagingen van de promotiecommissie duurden ongemeen lang, ook al omdat er een andere bul moest worden geschreven. Er werd veel lof over het proefschrift gesproken, maar niet over de stijl waarin het is geschreven.

Verhage trouwde op 8 maart 1938 met Marie Kentie die, eveneens in Leiden, farmacie had gestudeerd. Het stel ging een paar dagen op huwelijksreis naar Parijs en vestigde zich op 1 april 1938 aan de Enschedese-straat 114 in Hengelo. 'Toen had mijn man al allerlei besprekingen met de ziekenhuizen gevoerd,' vertelt mevrouw Verhage-Kentie (1912) die sinds de laatste dagen van 1994 een appartement in een serviceflat in Enschede bewoont. 'Evenals met dr. G. Schneider, de enige oogarts in Hengelo. We wisten dat hij overbelast was. In die tijd kon je je als specialist nog vrij vestigen, maar je moest wel toestemming van het ziekenhuis hebben om daar te kunnen opereren. Dat is natuurlijk het fraaiste stuk van de oogheelkunde. Mijn man werkte zowel in het Algemeen Ziekenhuis als in het katholieke Gerardus Majella-ziekenhuis.'

Het jonge stel Verhage had het pand aan de Enschedesestraat voor twee jaar gehuurd. Zij hoopten in de tussentijd iets geschikters te vinden, maar dat is er nooit van gekomen, omdat de oorlog uitbrak. Mevrouw Verhage werd gewoon 'huisvrouw met moederlijke taken. Ik wilde mijn man ook de nodige ruimte gunnen, want die had 'heel wat noten op zijn zang'. Naast zijn uitgebreide praktijk als oogarts schreef

Verhage niet alleen aan zijn novellen, zij het in het grootste geheim, maar hij speelde ook altviool. ‘Muziek was een belangrijke levensvervulling van hem,’ vertelt mevrouw Verhage. ‘Hij zat bijvoorbeeld een tijdje in het Twents Kamerorkest onder leiding van Klaas de Rook. En in verschillende strijkkwartetten. Elke week speelde hij in zijn eigen strijkkwartet bij ons thuis: met Frans Wessels, de concertmeester van het Twents Kamerorkest (eerste viool), Willy de Wit van de gelijknamige meetwerktuigenfabriek (tweede viool) en Toon Zuuring van de zelfgebouwde blokhut aan de Bosweg (cello). Dat was heerlijk. Dan kwamen onze kinderen in hun pyjama nog even op de onderste trede van de trap zitten om te luisteren. Ook zat hij met de strijkers De Wit en Zuuring in een pianokwartet, waarbij Lida van Heek achter de vleugel plaats nam. Volgens mevrouw Verhage was haar man dol op de

muziek van Bach en het dubbelconcert voor viool en altviool van Mozart, maar hij hield ook van modernere componisten: Antonin Dvorak, Claude Debussy, Darius Milhaud... ‘Die stukken lagen niet alle leden van het strijkkwartet even goed. Ze speelden wat ze op bladmuziek konden krijgen. Lachend hebben ze wel eens gezegd: dankzij ons heeft de muziekbibliotheek haar kwartetten en kwintetten behouden. Die hadden wij in huis en dat is allemaal dus niet verbrand tijdens het Enschedese bombardement van 10 oktober 1943.’

Tijdens de oorlog bestond er een bloeiend ondergronds cultureel leven in Twente, niet alleen op het gebied van de klassieke muziek, maar ook op dat van het toneel. Bij gebrek aan openbare theatervoorstellingen werd in 1942 spelenderwijs de toneelgroep van de Alliance Française opgericht: de Troupe Madelon. Die repeteerde allerlei stukken die bij de mensen thuis ten beste konden worden gegeven. ‘Wat er werd gespeeld,’ vertelt mevrouw Verhage, ‘hing altijd een beetje van de beschikbare spelers af. Na *Si je voulais* van Paul Géraldy dat in 1943 werd opgevoerd, heeft mijn man een eigen toneelstuk aangeboden dat hij in de hongerwinter had geschreven: *De drie penselen*. Die Shawiaanse tragikomedie in drie bedrijven, speciaal op de beschikbare spelers toegesneden, werd niet geaccepteerd, omdat de Troupe Madelon natuurlijk een echt Frans stuk zocht.’ Daarna schreef Verhage nog *Op de drempel*, een oorlogsdrama in drie bedrijven, en *De vuurvogel*, een luchtig blijspel in vier bedrijven, maar geen van zijn toneelstukken is ooit op de planken gezet. Mevrouw Verhage: ‘Mijn man heeft die stukken aan Ko Arnoldi voorgelegd, toen die acteur een keer bij ons logeerde. Hij heeft de eerste twee stukken gelezen, vond de dialogen wel goed, maar het geheel was, volgens hem, “tonelistisch” nog niet zorgvuldig genoeg doordacht. Mijn man werd aangeraden om zijn stukken hoe dan ook gespeeld te krijgen, desnoods door een amateurgezelschap. Dan kon hij met eigen ogen zien wat er nog aan scheelde. Daarna heeft mijn man er, geloof ik, verder met veel moeite meer voor gedaan. Toen was hij alweer met andere dingen bezig, zoals met de publicatie van de halverwege de oorlog begonnen roman onder de werktitel *Drieluik* die hij in de winter van 1945 voltooide.’

Tijdens een van de vele ondergrondse culturele avonden in Twente kwam Verhage in contact met dr. C.C. ter Haar, een lerares Nederlands op het gymnasium van de Bataafse Kamp in Hengelo. Zij stelde Verhage voor om hem bij W.L.M.E. van Leeuwen te introduceren. In zijn bekende ‘memoirenwerk’ *Avonden op Drienerwolde* (1966) herinnert Van Leeuwen zich zijn eerste ontmoeting met Verhage: ‘Het was één week na de bevrijding van Enschede -1 april 1945 -dat wij op een zonnige zaterdagmorgen in het kleine houten huisje dat wij na de brand van ons huis bewoonden temidden der Twentse bossen en akkers, een vijftal gasten uit Hengelo ontvingen, die mij hadden gevraagd hun wat meer over en van Marsman te laten horen. Onder hen was een oogarts uit Hengelo en zijn vrouw - en deze dr. J.W. Verhage, toen vijfendertig jaar, werd een onzer beste vrienden’. Na deze ontmoeting stuurde Verhage Van Leeuwen zijn manuscript *Drieluik* ter beoordeling. Dat was het begin van een hechte vriendschap. Er ging geen week voorbij, of Verhage klopte, bijvoorbeeld na zijn vermoeiende ‘buitenpraktijk’ in de Achterhoek, bij Van Leeuwen aan. Dan praatten zij over de literatuur bij en las de oogarts, in alle vertrouwen, fragmenten uit zijn nieuwe werk voor.

J.W.C. Verhage

Verhage overleed plotseling in de nacht van 14 op 15 oktober 1947. De overlijdensakte vermeldt als doodsoorzaak een hartaanval, het gevolg van een door rood-

vonk veroorzaakte hartaandoening. Tijdens de crematie op zaterdagmiddag 19 oktober in Westerveld maakte Van Leeuwen - tot stomme verbazing van velen - op verzoek van de weduwe bekend dat de schrijver H. van Grevelingen die zo veelbelovend met ‘drie onderling samenhangende novellen’ onder de titel *Het onverbreekbaar zegel* had gedebuteerd, een pseudoniem was van Verhage. Als afscheid vertolkte het strijkkwartet waarin de overledene zelf altijd altviool had gespeeld het Adagio uit het eerste van de Zes strijkkwartetten Opus 18 van Beethoven.

Van Grevelingens romans

In zijn Leidse studentenjaren maakte Verhage al veel dagboeknotities en gedichten, maar daarvan is nooit een letter gepubliceerd. Zelfs niet in een of andere studentenalmanak, want hij was, tot zijn grote verdriet, geen lid van het studentencorps. Dat kon er thuis financieel niet af. ‘Heel vervelend vond hij dat,’ aldus mevrouw Verhage, ‘want daardoor kreeg mijn man het gevoel dat hij buitengesloten was. Alles wat hij in zijn studententijd heeft geschreven, heeft het karakter van vingeroefeningen.’

Had Verhage in zijn studententijd al wel gepubliceerd, dan was zijn literaire carrière, volgens zijn weduwe, toch niet veel anders verlopen. Hij was zich bewust dat hij als schrijver-arts bij een lange traditie aansloot. In het gevolg van Anton Tsjechov die de stoet van schrijvende artsen leidt, bevinden zich onder meer Belcampo, Willem Brakman, Rutger Kopland, Jan Slauerhoff en Simon Vestdijk. De Hengelose oogarts wilde zijn dokterschap en zijn schrijverschap duidelijk gescheiden houden. ‘Toen ik hem naar de reden daarvoor vroeg, antwoordde mijn man: “Ik wil niet als schrijvende dokter worden gekwalificeerd. Ik ben arts. De letteren, dat is iets apart”,’ vertelt mevrouw Verhage.

Het schrijverschap van Verhage was, tot zijn plotselinge overlijden, een goed bewaard geheim. Slechts enkele intimi zoals het echtpaar Van Leeuwen en misschien nog een paar huisvrienden waren ervan op de hoogte. Van Leeuwen was, na mevrouw Verhage, de eerste die het manuscript van *Het onverbreekbaar zegel* onder ogen kreeg. In diverse herinneringen en kritieken, zoals in *Avonden op Drienerwolde*, heeft hij opgetekend hoe zeldzaam verrast hij door de lectuur van dat manuscript was:

> Wij, Joop's vrienden, kenden zijn zelf beheersing en zijn zelfvermomming - maar juist deze reserve, deze soberheid en eenvoud, dit manlijke en moedige maken dit ‘drieluik in proza’ tot een zo bijzonder goed en diep in onze herinnering borend werk. Een ‘drieluik’ - zo had hij het eerst willen noemen. Want er zijn de drie gedeelten: het eerste en laatste half zo groot als het middelste verhaal, onderling verbonden niet alleen door de verhouding der personen, maar - wat litterair-critisch het belangrijkste is - door de sfeer, de toon, het timbre van stijl en taal. En tenslotte door wat juist door zijn vroege dood het meest treft: de Idee van Leven en Dood, dat onverbrekelijke dubbeltal, tragisch en groots. Beide geschuwd, aanvaard of verworpen. Levensschuwheid: het is juffrouw Emma uit het eerste verhaal, met haar angst voor al wat vitaal is, dus ook voor den Dood. Levensvolheid: Bergers uit het grote, vollere middenpaneel: het leven wordt met de daad beheerst en de dood als natuurlijk aanvaard.

Levensontbinding: Alfred uit het laatste gedeelte, die het leven laat wegglippen tussen zijn vingers, onrustig, zonder vrede, de dood zoekend.

Via Van Leeuwen kwam Verhage bij directeur Van der Woude van Uitgeversmaatschappij W. de Haan in Utrecht terecht. Die gaf hem, met betrekking tot het manuscript, enkele dwingende adviezen. Ten eerste: de schrijversnaam Reinier van Hervega die ook op het typoscript van het toneelstuk *Op de drempel* prijkt, was veel te doorzichtig. Daarop nam Verhage het pseudoniem H. van Grevelingen aan. De achternaam verwijst vermoedelijk naar het Zeeuwse Sint-Philipsland waar zijn familie van vaderszijde vandaan kwam, en de voorletter naar Han, afgeleid van zijn eerste voornaam Johannes. Zelfs de ouders van Verhage kregen het verhaal achter het pseudoniem pas te horen kort voordat *Het onverbreekbaar zegel* daadwerkelijk zou verschijnen. Ten tweede: de werktitel *Drieluik* was te nietszeggend en daardoor onverkoopbaar. Daarop noemde Verhage zijn debuut *Het onverbreekbaar zegel, een* titel die, zeker in thematisch opzicht, ook op zijn twee postuum verschenen romans zou kunnen wor-

den geplakt: *Spel zonder inzet* en *Stilte om een paleis*. De hoofdpersonages in deze boeken zijn, door hun persoonlijkheid of uit zelf bescherming, immers geneigd om zich van hun innerlijk leven af te sluiten. Zij zijn gevangenen van hun 'verzegelde' karakter.

Met Het *onverbreekbaar zegel* is Verhage, volgens zijn weduwe, 'ongelooflijk lang bezig geweest. Aan dat manuscript heeft hij ook betrekkelijk veel herschreven. Spel *zonder inzet* is in ongeveer een jaar afgewerkt en over het Catharina-boek heeft hij weer iets langer gedaan. IR weet, eerlijk gezegd, niet, of hij tegelijkertijd aan die twee boeken heeft zitten schrijven.' Voorzover mevrouw Verhage zich kan herinneren, is *Stilte om een paleis* pas na de oorlog ontstaan: 'Dat kan haast niet anders, want mijn man liet allerlei documentatiemateriaal en studieboeken uit de Leidse Universiteitsbibliotheek naar Hengelo sturen. Tegen de bevrijding zaten we bij een andere dokter in Hengelo gg-eëvacueerd, omdat ons eigen huis was "uitgebomd", maar zodra het weer mogelijk was, zijn we naar de Enschedesestraat teruggegaan. Daar is hij aan *Stilte om het paleis* begonnen. Ik weet zelfs nog wel, hoe hij op het idee voor dat boek is gekomen. Het was een inspiratie van Goethe om met een historische figuur te beginnen. Waarom zul je zelf een hele figuur bedenken als er nog zoveel interessante geschiedkundige figuren zijn! Met dat idee wilde mijn man zich ook wel eens meten, zoals hij het eerste gedeelte van *Stilte om een paleis* in het Engels heeft vertaald. Zomaar, om te zien of hem dat zou lukken. Mijn man kon heel veel...'

Ook Van Leeuwen heeft de veelzijdigheid van Verhage geroemd, onder meer in *Avonden op Drienerwolde*: 'Alles wat hij in zich had, heeft hij volkomen én volmaakt willen uitleven: zijn vak, schrijven, musiceren, sport, reizen... zijn lijfspreuk was: "Tien paarden mennen, dát noem ik meesterschap!"' Ook al een *Leitmotiv* van Goethe.

Dat zijn roman *Spel zonder inzet* bij de 'Internationale Uitgevers Maatschappij' Het Wereldvenster in Amsterdam en niet bij De Haan in Utrecht is verschenen, heeft Verhage bij leven zelf nog besloten. Hij viel, zoals mevrouw Verhage vermoedt, voor 'de poeha' van J.M. Ph. Uitman die ook bij Van Leeuwen over de vloer kwam en kort daarvoor met Het Wereldvenster was begonnen. *Stilte om een paleis* is na de dood van de Hengelose oogarts eveneens bij Het Wereldvenster verschenen. Dat boek heeft mevrouw Verhage uit handen gegeven omdat het al helemaal was voltooid. Het contact tussen Uitman en de weduwe van de schrijver is echter nooit erg soepel geweest. Op 7 september 1950 schreef hij haar, na zijn gebruikelijke excuses wegens nalatigheid te hebben gemaakt, dat *Stilte om het paleis* tot 'de vijftig best uitgevoerde boeken van 1949' was verkozen. Voorts deelde hij haar mee dat de jury van de D.A. Thiemeprijs voor het beste verhalende proza tussen 1945 en 1949 in haar verslag heeft gemeld dat de auteur Van Grevelingen, indien hij nog in leven zou zijn geweest, met *Stilte om een paleis* zeker naar deze prijs zou hebben meegedongen. Dit staat in schrille tegenstelling tot de verkoopcijfers van Van Grevelingens laatste roman. Van de oplage, 1500 exemplaren groot, werden er niet meer dan enkele tientallen verkocht, terwijl een nog niet 'opgebonden' deel door waterschade onverkoopbaar was geworden. Het restant werd al betrekkelijk snel aan De Siegte overgedaan, evenals de helft van de oplage van Spel *zonder inzet*, 3000 exemplaren groot. Dat is buiten medeweten van de schrijversweduwe gebeurd. Alleen de eerste druk van Het *onverbreekbaar zegel*, 3000 exemplaren groot, raakte zo goed als uitverkocht. Geen enkel boek van de Hengelose oogarts beleefde ooit een herdruk, totdat uitgeverij Van Oorschot, op het werk geattendeerd door Kees Verheul, besloot het *Verzameld werk* (1998) van H. van Grevelingen uit te brengen.

Het omvat de drie romans, de onvoltooid gebleven novelle ‘Tussen dag en nacht’ en het essay ‘Aldous Huxley: Time must have a stop’, alsmede een uitvoerig ‘Nawoord’ van Verheul.

Deze nabeschouwing eindigt met een onvergetelijke droom van de schrijver zelf, voorafgegaan door een motto van Federico Garcia Lorca uit diens ‘Nocturno del Brooklyn Bridge’: ‘No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie’. (Niemand slaapt in heel de hemel. Niemand, niemand.)

> Eenmaal heb ik van Han van Grevelingen gedroomd. In Amerika, begin 1996, de nacht na de bijzetting van Joseph Brodsky. Ik ben weer in mijn geboorteplaats. Alleen. Staande voor het huis van de Verhages, met mijn gezicht naar de straat. Het is diepe schemering. Uit een auto die stilhoudt stapt

> een heer in een donkergrijze jas en dito slappe vilthoed. Hij loopt op het huis af en ziet mij staan boven de treden naar het trottoir. Ik vraag me af hoe hij zal reageren. Blij? Geërgerd over de vreemdeling die zijn doorgang verspert? Maar terwijl hij vastberaden in mijn richting voortstapt blijft zijn gezicht, dat mij continu aanstaart, blanco. Het wordt alleen groter en groter. Ik wacht bewegingloos terwijl hij in zijn jas zoekt naar de deursleutel. Op het moment dat hij mij zo dicht is genaderd dat een van ons beiden iets zal moeten zeggen, word ik wakker in mijn hotelkamer met uitzicht op Brooklyn Bridge.

Een belofte voor de toekomst

In tegenstelling tot generatiegenoten, zoals Josepha Mendels, F.C. Terborch, Gerrit Kouwenaar (als prozaschrijver) en Adriaan van der Veen, raakte de figuur van H. van Grevelingen langzamerhand in hetvergeetboek. Ten onrechte. Zijn drie romans werden, al met al, betrekkelijk positief ontvangen en hielden, volgens letterkundigen zoals Ben Stroman en Gerard Knuvelder, zelfs mogelijkheden voor de toekomst in. Zo geeft Stroman in het boekje *Overzicht en indrukken*. De Nederlandse roman in de periode 1940-1950 (1950), heet van de naald, een schets van de canonieke literatuur uit de eerste naoorlogse jaren. Stroman ziet in Van Grevelingen ‘het potentieel voor een vernieuwer’. Opvallend genoeg besteedt Stroman in zijn handboekje op twee plaatsen aandacht aan het literaire werk van de Hengelose oogarts. Hij behandelt diens roman *Stilte om een paleis* bij de historische romans en de andere twee boeken bij de probleemromans. Over *Het onverbreekbaar zegel* merkt Stroman onder meer op ‘dat Van Grevelingen een boek had geschreven waarvan men niet met de gemakkelijke gemeenplaats waarmee men een debuut doorgaans begroet, kon zeggen dat het een belofte inhield. Deze roman bevestigde eerder de overtuiging dat een auteur aan het woord was gekomen die kracht had bezeten te zwijgen tot het ogenblik waarop zo zuiver als mogelijk was kon worden uitgedrukt hetgeen hij had te zeggen’.

Kortom, een geslaagd debuut. Vooral de lof die Vestdijk er voor had, deed Verhage goed. Het krediet dat Van Grevelingen met *Het onverbreekbaar zegel* had opgebouwd werd ten dele teniet gedaan door de wat minder positieve reacties op *Spel zonder inzet*. Vestdijk beschouwde dat boek over de van zichzelf vervreemde intellectueel George van Dorth die uit de oorlog terugkeert naar een op Leiden lijkende stad en bij zijn vroegere vriend, de journalist-schrijver André Roseboom en diens behaagzieke vrouw intrekt, als ‘een flagrante mislukking’. Daarnaast wordt *Het onverbreekbaar zegel* er, volgens de duivelskunstenaar uit Doorn, haast nog verdienstelijker op en zeker merkwaardiger. ‘Van Grevelingen behoorde tot die schrijvers, die hun hart verzegeld moeten houden in plaats van het binnenste buiten te keren’. Maar andere critici, onder wie Victor Varangot en Van Vriesland, waren beter te spreken over *Spel zonder inzet*, waarvan de nihilistische sfeer van de naoorlogse tijd - hoewel anders uitgewerkt - enigszins doet denken aan die in *De avonden* (1947) van Gerard (Kornelis van het) Reve. ‘Van Grevelingen heeft [...] een superieure roman geschreven. Men moet bewondering hebben voor de weloverwogen soberheid van stijl en gebeurtenissen waarmee hij de sterkste spanningen van het leven heeft weten uit te drukken’. Aldus Varangot aan het slot van het essay ‘Afgesneden verwachting’ in het Critisch Bulletin (1947)

Bijna onverdeeld positief ontvingen de critici Van Grevelingens historische novelle *Stilte om een paleis*, waarin een episode uit het leven van de Catharina de Grote wordt verteld: een depressieve adempauze van de achttiende-eeuwse tsarina tussen twee minnaars - Lanskoy en Yermolov. Overigens wordt de Russische vorstin door Van Grevelingen in zijn novelle consequent ‘Catherine’ genoemd. Van Leeuwen schreef een van de interessantste kritieken op dit *pièce de résistance* uit het kleine oeuvre van Van Grevelingen. In zijn ogen is de historische novelle ‘gaaf als een muzikale suite’. In *Overzicht en indrukken* ziet Stroman *Stilte voor een paleis* ‘in de traditie van de historische romans van Klabund die in hun expressionistische uitingsvorm fascinerend, zij het in een hakkend ritme, niet vrij van gemaniëreerdheid zijn geschreven. Van Grevelingen wist zich voor het staccato van deze expressionist te vrijwaren en zijn bescheiden productie van drie romans laat ons de overtuiging dat in deze auteur kiemen voor de vernieuwing van de roman

aanwezig waren'. Ook Knuvelder is in de eerste druk van zijn *Handboek tot de moderne Nederlandse Letterkunde* (1954) aanvankelijk buitengewoon positief over de nalatenschap van de Hengelose oogarts. Hij besteedt bijvoorbeeld maar acht regels aan Harry Mulisch en bijna twee bladzijden aan Van Grevelingen. Een scheve verhouding die in latere drukken van het *Handboek* is rechtgetrokken. Knuvelder en Stroman die respectievelijk het katholiek expressionisme en de nieuwe zakelijkheid aanhingen, waren critici van een oudere generatie en in die hoedanigheid niet de beste pleitbezorgers voor de toekomst. In hun tijd waren ze wel autoriteiten, maar in het licht van latere commentaren op de naoorlogse literatuur spelen ze eigenlijk geen grote rol meer. Een jongere generatie auteurs zag in Van Grevelingen niet een schrijver die moest worden meegenomen, zoals Hans Lodeizen dankzij Simon Vinkenoogs poëziebloemlezing *Atonaal* (1953) bij de Vijftigers werd ingelijfd. Dat is ongetwijfeld een van de redenen waarom de romans *Het onverbreekbaar zegel, Spel zonder inzet* en *Stilte om een paleis* niet tot de canon van de naoorlogse Nederlandse letterkunde zijn gaan behoren. Misschien dat het *Verzameld werk* daarin alsnog verandering zal brengen. Van Grevelingen was bovenal een degelijk, op de Franse literatuur - van bijvoorbeeld Gustav Flaubert en Roger Martin Du Gard - georiënteerde auteur met een groot psychologisch inzicht. Een ingetogen ziel die met de nauwkeurigheid van een oogarts schreef. Een literaire *Einzelgänger*. Ook dat is misschien een reden waarom zijn boeken in de vergetelheid zijn geraakt. Want een tweederangs scribent die tot een of ander circuit van eersterangs schrijvers behoort, blijft in de canonisering van de letterkunde meestal veel belangrijker dan iemand die, hoe goed ook, in een uithoek van het land woont en bovendien niet lang na het verschijnen van zijn eerste roman komt te overlijden.

De man die er net niet meer was

De romancier en essayist Kees Verheul is tot nu toe de enige schrijver geweest die na Stroman en Knuvelder nog aandacht voor het werk van H. van Grevelingen heeft gevraagd. In zijn novelle *Een vierkant in de toendra* - gewijzigd herdrukt als Stille *knieval* (1998) - is een van de hoofdpersonages een schrijver die de figuur van Van Grevelingen in herinnering roept. Bovendien citeert Verheul hem uit *Het onverbreekbaar zegel:* '"Toch maar aan één kant, is het niet?" praat Bergers door, terwijl hij de ogen van zijn patiënte met zijn handen bedekt en deze beurtelings wegtrekt. Het linkeroog reageert in het geheel niet meer op licht, het andere traag, twijfelachtig.' Een treffende passage, want in Van Grevelingens novellen wordt de oogopslag veelvuldig en uiterst nauwkeurig beschreven: als spiegel van de ziel. Zijn verhalen spelen zich niet zelden tegen een geneeskundige achtergrond af, zoals de onvoltooide novelle 'Tussen dag en nacht', die in het Volkssanatorium voor borstlijders te Hellendoorn is gesitueerd, en *Het onverbreekbaar zegel* waarin ervaringen uit Verhage's eigen praktijk in Hengelo en omstreken lijken verwerkt.

Niet ver van de Enschedesestraat 114 geboren is Verheul min of meer met de kinderen van de jong gestorven oogarts opgegroeid. Hij kreeg met hen bijvoorbeeld muziekles. Op de lagere school zat hij bij een zoon van Verhage in de klas. Verheul kan zich nog goed herinneren dat hij op een dag met die jongen mee naar huis ging: 'Dat bezoekje heeft diepe indruk op mij gemaakt, omdat het kort na de dood van de schrijver is geweest. In de voorkamer stond een grote foto opgesteld, in zilver ingelijst, en daarvoor lag een altviool. Kort daarop kwam ik erachter dat de vader van mijn klasgenoot boeken had geschreven. Ik herinner me ook nog dat ik een

recensie van *Stilte om een paleis* door W.L.M.E. van Leeuwen in het Hengelosch Dagblad heb zien staan. Zo kwam ik dus voor de eerste keer in mijn leven, zij het indirect, in contact met iemand die boeken had geschreven.'

Onbewust is het schrijverschap voor Verheul altijd geassocieerd gebleven met Van Grevelingen, de man die er net niet meer was. Pas vele jaren later, toen hij de eerste voorbereidingen trof voor *Een jongen met vier benen* (1982), een op Hengelose herinneringen geïnspireerde verhalenbundel, besloot Verheul om Van Grevelingens boek over Catharina de Grote te gaan lezen, gewoon uit curiositeit, omdat hij Russische taal- en letterkunde had gestudeerd: 'Tot mijn verbazing vond ik het prachtig. Kort daarop heb ik die andere twee boeken gelezen, maar voor mij is *Stilte om een paleis* altijd het boeiendste gebleven, omdat het in zekere zin naar mijn hele latere ontwikkeling verwijst.

En dat alles is vastgelegd door iemand die een kilometer van mijn ouderlijke huis zat te schrijven, terwijl ik nog nauwelijks kon lezen, laat staan schrijven.'

De grote kracht van de drie romans van Van Grevelingen is, volgens Verheul, hun muzikale achtergrond. In *Het onverbreekbaar zegel* waar van de eerste twee delen over de schuchtere apotheekassistente 'Juffrouw Emma' en de dorpsdokter Frans 'Bergers' zich afspelen in het dorp Terwalde en de stad Dalburg, gelegen achter de rivier, 'die de grens van hun provincie vormt', speelt de doktersvrouw Lyde bij voorbeeld niet onverdienstelijk piano. Evenals de hoofdpersoon in het derde deel van de roman, de apothekerszoon 'Alfred' Kruys die in een jazzband in een Noordwijks strandhotel speelt. En in *Stilte om het paleis* staat een recital van La Gabrielli beschreven: 'Zij zingt, alsof er slechts één toehoorder aanwezig was, een geliefde, dien zij wilde herinneren aan de zoetheid van vervlogen uren. Waarom heeft zij anders om haar mond die zachte, een beetje weemoedige glimlach en die vertrouwelijke blik in haar ogen?'

Los van deze en andere directe verwijzingen naar de toonkunst zijn de romans van Van Grevelingen in een uiterst muzikaal proza gesteld. 'Dat valt bij eerste lezing niet onmiddellijk op, maar het wordt op het tweede gehoor steeds duidelijker', meent Verheul. 'De critici hebben zich vlak na de oorlog het hoofd gebroken over de vraag of de drie delen van *Het onverbreekbaar zegel* nu wel of niet bij elkaar horen. Die verhalen zijn door heel dunne draadjes met elkaar verbonden, want Bergers en Alfred, de hoofdpersonen uit respectievelijk het tweede en het derde deel, figureren al in het eerste deel. Dat is voor een musicus een volkomen zinvolle vorm. Vanaf de Romantiek is het heel gebruikelijk dat een muziekstuk uit meerdere delen bestaat die qua sfeer, ritme en thematiek contrasteren, maar tegelijkertijd door allerlei kleine thematische relaties naar elkaar verwijzen. Als muzikale compositie vind ik *Het onverbreekbaar zegel* uitermate geslaagd, omdat daarin op een volstrekt ongeforceerde wijze - en niet als luidruchtig experiment - een muzikaal principe op een literaire vorm wordt toegepast. *Het onverbreekbaar zegel* is niet zozeer een roman die in de vorm van een klassieke sonate is geschreven als wel een drietal verhalen waarin van binnen uit, bijna als vanzelf, een muzikaal principe is aangebracht. Als er al zoiets als "violistenproza" bestaat, dan is het door Van Grevelingen geschreven.' Daar komt nog bij dat het middelste luik van *Het onverbreekbaar zegel, Spel zonder inzet* en *Stilte om het paleis* zonder uitzondering uit zes hoofdstukken zijn opgebouwd. Hierbij heeft misschien wel de sextooi een rol gespeeld, een muzikale figuur van zes noten die vaak aan de altviool in strijkkwartetten wordt voorgeschreven. Ter begeleiding.

Met deze interpretatie van het werk van Van Grevelingen gaat Verheul een stap verder dan Van Leeuwen die in onder meer *De Ivoren Toren*. Meditaties over Literatuur en leven (1950) de zes hoofdstukken van de novelle *Stilte om een paleis* als een 'suite voor strijkorkest' beschouwt.

> In I, de dood van Lanskoy, een 'larghetto'; II geeft in een 'lento' de lethargie van Catharina; in III een teer andante cantabile: het leed des harten in de alleen-gebleven koningin; een intermezzo in parlando volgt, wanneer de vorstin heel haar verlangen in een dialogue intérieur overpeinst en weet: 'wat zij verder doen zal, zal slechts een herhaling zijn van wat haar eenmaal tot routine geworden is. Misschien wachten er nog glorieuze veroveringen, misschien kan zij de luister van haar hof nog verhogen of de wetenschap stimuleren. Maar zij zal niet meer met dat geestdriftig gevoel achter haar schrijftafel zitten als in de tijd dat haar een nieuw Rusland voor ogen zweefde...'

De muzikale hypothese van Verheul wordt nog versterkt door enkele passages in *Spel zonder inzet*. In het dagboek van de journalist-schrijver Roseboom die in een Brussels hotel zelfmoord heeft gepleegd, leest de hoofdpersoon Van Dorth onder meer het volgende: ‘Ik zie het, ik hoor en voel het, maar het is als muziek maken zonder dragende lucht. [...] Je moet je beperken en de feiten laten spreken, maar waar blijft dan de melodie die eens belangrijker was dan zij?’ En als Van Dorth de roman doorbladert waaraan Roseboom bezig was geweest, constateert hij: ‘Het was fragmentarisch, chaotisch hier en daar, maar had dit geen melodie? Voor mij was het doortrokken van de melodie van onze jeugd, gespeeld op een toverfluit’. *Spel zonder inzet* bevat nog een passage waarin Van Grevelingen iets karakteristieks over zijn eigen schrijverschap

zegt: ‘De meesten zijn zo bang dat wat zij maken niet de moeite waard zal zijn. Vandaar dat ophitsen van de waarneming, het beheksen van details, de goocheltrucs met de verhoudingen. Soms wordt het verduiveld knap gedaan, maar ik houd er niet van. De grootste kerels doen het anders’. Verheul: ‘In deze passage drukt Van Grevelingen zich heel expliciet uit. Hij haalt geen goocheltrucs uit om een verhaal op een verduiveld knappe sonate te doen lijken. Nee, hij doet het anders, bijna argeloos. Als vanzelf laat hij de melodie in zijn zinnen opklinken. Hij is een altviolist in zijn verhalen, en geen showviolist of een virtuoze solist. De schrijver Han van Grevelingen is een edele, bescheiden kamermuziekspeler die zijn partij zo simpel en zo gaaf mogelijk tot zijn recht laat komen.’

Deze biografische en interpretatieve studie over H. van Grevelingen verscheen oorspronkelijk in het *Jaarboek Twente* 1996. Ter gelegenheid van de verschijning van het *Verzameld Werk* van Van Grevelingen bij uitgeverij G.A. van Oorschot wordt ze hierbij, met enkele aanvullingen en wijzigingen, herdrukt.

J. Heymans (1954) is redacteurvan BZZLLETIN. Hij publiceerde onder meer drie boeken met hoofdstukken uit de Overijsselse literatuurgeschiedenis: Terug naar De Brug (1995), Oorlog op Pathmos (1*998) en* Sprong over de IJssel *(1997). Laatste publicatie:* Een dartele dame. *De geschiedenis van de Hengelose Kunstzaal (1998)*.

Gerrit Komrij
Met de grens in de rug
Over Jan Cremer

Jan Cremer kwam uit het uiterste oosten en moest daarom wel een groot schrijver worden. Ik weet dat zo zeker, omdat ik zelf ook uit het uiterste oosten kom. Ik geloof niet dat ik alle ervaringen met Jan Cremer deel, maar ik spreek op dit punt toch wel vanuit een zekere gedeelde ervaring, en het is niet de geringste ervaring - opgroeien in het oosten, in grensgebied. Ik ben in de Achterhoek opgegroeid, en dat is geen Enschede. Allen die hier aanwezig zijn en niet behoren tot de naïevelingen uit het westen, weten dat bij een Achterhoeker die Tukker wordt genoemd of bij een Tukker die voor Achterhoeker wordt versleten, het hart smartelijk begint te bloeden. Het is een belediging die nooit meer kan worden goedgemaakt. Maar voor deze gelegenheid mag ik het ene uiterste oosten toch wel vergelijken met het andere uiterste oosten. Te meer voel ik daar enig recht op te doen kunnen gelden, omdat ik een deel van mijn eerste levensjaar, als baby, in het laatste jaar van de oorlog heb doorgebracht in een Enschedees ziekenhuis en dus zeer dicht in de buurt van de toen al rondhoererende, brandschattende, banvloeken uitsprekende, hartenveroverende sympathieke vijfjarige verzetsheld Jan Cremer.

Stel dat je voelt dat je een schrijver bent of een schrijver wilt worden en je zit in het uiterste oosten, aan de grens. Dan kan je natuurlijk in het oosten blijven. Maar dat is een mogelijkheid die zozeer het zelfs meest gruwelijke voorstellingsvermogen te boven gaat, dat we die hier even buiten beschouwing laten. Met de grens in de rug kun je alleen frontaal vooruit. Maar je neemt het oosten en het grensgevoel met je mee. Want wat is het westen tenslotte? - niet meer dan een klein beetje minder oosten. Ik weet niet wat ze zich in het westen precies bij die lui uit het oosten voorstellen, maar meer dan een beeld van platpratende boeren met een metworst- en hertenkampsyndroom zal het niet zijn.

Toch zit het, hoe kan het vandaag anders, dieper. Er is meer met oostelijkheid aan de hand. Alleen al dat vluchtelingengevoel - vanuit het isolement, de vijand achter je - maakt dat je in het westen harder je best moet doen dan die arme, verwende stakkers die al in het veilige westen zijn geboren. Wat je óók met je hebt meegenomen is de argwaan en de achterdocht, twee eigenschappen die voor de Tukker en de Achterhoeker zijn wat de geuren en de wind is voor een goeie bonensoep. Iedereen is je potentiële vijand, slijmerigheid valt niet te vertrouwen, alles is anders dan het lijkt. Deze geaardheid wordt nog eens versterkt door het feit dat je uit de natuur komt, niet in wolvenvellen, maar met toch genoeg kennis van de agressie die in de schoonheid en de wreedheid die in de idylle huist, dat je ook de stad niet anders kunt zien dan een geasfalteerde dierentuin.

Wat *Ik Jan Cremer* tot een onvergankelijk meesterwerk in zijn genre moest maken, zijn niet zozeer de avonturen erin, als de humor en de dadendrang waarmee. Een zichzelf willen bewijzen dus en het willen ontwapenen van de ander - aandriften die zonder een jeugd in het oosten nooit zo sterk zouden zijn geweest.

We zijn inmiddels bijna een halve eeuw verder. De wereld is veranderd. We zijn, om kort samen te vatten, vanuit de tijd dat één schaamhaar nog schokte, beland in de tijd dat de mensen de helft van hun uitkering uitgeven aan haar producten. Mijn geboortedorp is afgebroken, en Enschede bestaat ook niet meer. Nog altijd staat *Ik Jan Cremer* overeind - door de kracht en de energie van de katapult die oosten heet.

Het boek maakte voorgoed een einde aan alle liefdespoëzie - zoals ze tot op dat moment het bezingen van een stel gepoeierde darmen met een kut pleegden te noemen - en waste de Nederlandse literatuur schoon van franje, kronkels, omzichtigheid en achterdeurtjes. Het boek viel met de deur in huis, zoals ze in het oosten altijd met de deur in huis vallen.

Als je aan het oosten bent ontvlucht wil dat nog niet

zeggen dat je in het westen bent aangekomen. Met een grens in de rug blijft alles altijd westen en word je een eeuwige zwerver. Je bent voortdurend op reis, al heb je aan denkbeeldige reizen vaak genoeg. Wie zijn wortels verliest, moet zijn takken bij elkaar fantaseren. Zijn vruchten, zijn leven.

Het is blijkbaar het oosten dat zoveel oerkracht meegaf, dat we Jan Cremer op z'n woord geloven, bij elk verhaal van een al of niet denkbeeldige reis, bij elk avontuur dat hij al of niet fantaseerde. Alleen de armzaligen van geest zeuren nog over onderscheid tussen waarheid en fictie. Als je maar lang genoeg voor het oosten op de vlucht bent, overkomt je alles. Wie uit het oosten komt spreekt altijd de waarheid, 't Zal ook een béétje te maken hebben met die verdomde stelligheid en eigendunk van ons oosterlingen, maar daar wil ik af zijn. Laten we het filosofisch houden.

Wie aan de grens is geboren, verliest ook nooit het besef van een achterland. Hoe meer hij op de vlucht is naar voren, hoe meer achterland hij er trouwens bij krijgt. Je weet wat ‘grenzen passeren’ is en wat: ‘over de grens gaan’ is en wat het betekende, zeker kort na de oorlog, om even het clandestiene te betreden, de vijand te koesteren. Wee degene voor wie Duitsland exotisch en opwindendis! Toch is dat voor iedere Tukker en Achterhoeker een beetje het geval. Wie vreest voor Duitser te worden aangezien, is al een halve mof. Wij uit het oosten zijn allen halve moffen. Duitsland is ons verlorenparadijs. Duitsland betekent spanning.

Jan Cremer zou Jan Cremer niet zijn als er in zijn achterland niet nóg een achterland was, oostelijker dan oostelijk - het Hongaarse achterland. Ook het Hongaarse bloed dat Jan Cremer zich toeschrijft lijkt me typisch Enschedees bloed. Dat een profeet in zijn eigen stad niet wordt geëerd - dat zo'n stelling niet waar is bewijst Enschede, al keken ze er eerst flink de kat voor uit de boom. Dat is heel oostelijk. Ze zijn in deze contreien niet zo complimenteus. Jan Cremer is daar een typisch bewijs van.

Mijn broer woont nog steeds in de Achterhoek, hier zo'n dertig kilometer verderop. Aan de uiterste grens. Als er over mij eens iets gunstigs in de krant staat, wat ook wel voorkomt, dan mag het een godswonder heten wanneer iemand hem daar zuinigjes over aanspreekt. Zodra er evenwel een negatief, neerbuigend, af krakend en/of minachtend bericht over mij wordt gepubliceerd, dan wordt het nog dezelfde dag door alle buren, vrienden en kennissen bij mijn broer door de brievenbus geduwd, onder de deur door geschoven, via de zijgleuven en bovensponningen naar binnen gewrongen, ja aan alle takken van de boom in zijn tuin hangen ze een fotokopie van het krantenknipsel. Zo is men hier. Men geniet van elkanders leed, wie de benen neemt is een afvallige zoon en een verrader en - vooral - het wil er volstrekt niet bij ze in, hier, dat zulk soort ontsnapte gekken iets kunnen wat ze hier in het oosten niet beter kunnen. (Het lijkt verdomme wel, of ik het over mezelf heb.)

Dat ze nu in Enschede Jan Cremer huldigen terwijl de schrijver altijd zo godsgruwelijk op Enschede scheldt, is niet omdat 't hier masochisten zijn, maar omdat ze het zelf niet anders zouden doen - als ze Jan Cremer waren natuurlijk. Dat we allemaal ezels zijn, weten we. God heeft het zo gewild. Wees één en al oor en gehoorzaam, staat er in de Psalmen. Maar alleen in het oosten houdt de ene ezel de andere in de gaten - om te zien of die misschien niet tóch een grotere ezel is. Het onvermogen om te bewonderen is misschien de pijnlijkste Twentse en Oost-Gelderse trek. Ook dat tekort wordt hier van daag glorieus overwonnen. Besef wel: gehuldigd worden is één ding, maar gehuldigd worden in Enschede, dat is pas een huzarenstuk. Het siert u allen. Dank u.

Deze tekst sprak Gerrit Komrij, in het kader van het Jan Cremer Festival, op zaterdag 5 september 1998 in de Grote Kerk te Enschede uit.

August Hans den Boef
De poppen van het Amsterdamse jongetje en hun naleven
Mannekino van Sybren Polet

> *'[...] wat zou er in de toekomst uit hem groeien? Wat voor een mens of anti-mens? Zou hij snel verouderen of juist jonger worden en solidairder? Het zou boeiend zijn om het te weten.'*
> Lokien Perdok over Guido Jagt, in *Mannekino* (1968).

Er gebeurde veel in 1968, in Parijs, in Praag. In Nederland verscheen *Mannekino. Een realistische fabel* van de dichter-romancier Sybren Polet. Iets van de tijdgeest schemert al door in het boek. Behalve een nawoord van de schrijver bevat de roman als bijlagen ook een literatuurlijst en een essay van de criticus Paul de Wispelaere.

De neerlandicus Ronald Giphart noemt *Mannekino* in *De ontdekking van de literatuur* 'Polets bekendste roman'. Daarin heeft hij gelijk, maar *Mannekino* is nog meer: De Roman van Polet. Niet zozeer door het commerciële succes waarop Giphart doelt, maarvooral omdat Polet in volgende romans telkens naar *Mannekino* verwijst. Er zijn motieven en thema's die terugkeren, maar ook personages en locaties die weer opduiken.

Mannekino is Polets populairste roman. Het boek werd in 1994 voor de achtste keer herdrukt - een unicum voor 'ander proza' - en in 1985 zag het er zelfs naar uit dat hij verfilmd zou worden.[1] Maar in elke nieuwe aflevering van Polets romancyclus, die gaandeweg de 'Lokiniade' ging heten, klinken de echo's door.

Of het nu om een wonderkind gaat dat volwassenen manipuleert en lucratieve uitvindingen doet, dan wel om poppen die niet van mensen te zijn onderscheiden tot het café Mannekino waaraan de roman (een deel van) de titel ontleent.

Maar laat ik beginnen met het boek zelf, zoals het in 1968 verscheen. Copywriter Lokien Perdok, de hoofdpersoon van de Lokiniade, vroeger schrijver, nu werkzaam in de reclame, staat deze keer tegenover het financiële wonderkind Guido Jagt en hij kan nog maar juist voorkomen dat deze tienjarige bezit neemt van zijn bewustzijn.

Op vierjarige leeftijd was Guido al een rekenwonder. Omdat hij al spoedig doorheeft dat het leven van een wonderkind geen pretje is, doet hij zich op school met succes voor als middelmatige leerling. Uiterst begaafd is hij in het geld verdienen, aanvankelijk met autopetten die hij aan andere kinderen verhuurt, postzegels die hij verkoopt en prijsvragen die hij oplost. Al spoedig reiken echter zijn ambities verder. Wanneer hij inziet dat hij als negenjarige niet bevoegd is tot het verrichten van transacties en tamelijk hulpeloos is tegenover kwaadwillende volwassenen, manipuleert hij een aantal van hen zodanig dat zij als *front office* voor hem fungeren. Eerst notaris Riphagen die geld voor hem belegt en in de voetbaltoto speelt, vervolgens zaakwaarnemer Houwink die Guido zelfs van een geheim kantoor verziet, waarin de jongen ongestoord zaken kan doen. En tenslotte Lokien Perdok, die naast de rol van helper ook die van vertrouweling en mentor krijgt toebedeeld. Guido heeft hem nodig om zijn idee van de elektrisch verwarmde schoenen te exploiteren en vooral voor het realiseren van zijn sixties-café Mannekino.

Al met al is Guido geen piepjonge *yup* die geobsedeerd is door het vergaren van zoveel mogelijk geld. Hij wil het ook gebruiken om zijn vader gelukkig te maken: dan kan die namelijk zijn afgebroken medicijnenstudie voltooien en arts worden in plaats van artsenbezoeker. Vergelijkbaar is Guido's houding tegenover zijn doodzieke vriendje Martinus: om hem beter te maken is werkelijk niets te duur.

Er schuilt dus een dichotomie kind-volwassene in het personage Guido. De kennis die hij nodig heeft voor zijn manipulaties met geld en mensen haalt hij uit standaardwerken. Hij mag daarin dan wel succesvol-

ler zijn dan zijn voorgangers Bouvard en Pécuchet uit de gelijknamige roman van Flaubert, maar ook hij stuit op beperkingen. Tegenover seksualiteit heeft hij een kinderlijke houding en zijn ‘emotionele intelligentie’ blijkt uiteindelijk niet geheel opgewassen tegen die van zijn volwassen antagonisten Riphagen en Lokien en van zijn oudere zusje.

Die thematiek maakt van *Mannekino* nog geen psychologische roman. Wel is het een roman die daarvoor ruw materiaal bevat en speelt met het genre. Polet stelt het gecompliceerde verschil tussen echt en onecht in de roman aan de orde. In het café Mannekino staan poppen die door sommige bezoekers worden behandeld alsof het mensen zijn. Poppen verschijnen ook op andere plaatsen. Guido en Lokien belanden in de zeventiende eeuw, waar men de jongen als ‘een aangeklede pop’ beschouwt. In een andere gedroomde passage doet het duo zich bij de inbraak in een warenhuis, om de nachtwaker te misleiden, voor als etalagepoppen, En Riphagen pleegt uiteindelijk zelfmoord omdat hij geen ‘marionet’ wil zijn.

Het poppenmotief is daarmee het belangrijkste in de roman.

Sturende bijlagen

Wie denkt dat hij de roman kan interpreteren als hij de laatste regels van de geschiedenis over de reclameman en het wonderkind heeft gelezen, vergist zich. Als hij de bladzijde omslaat en aan de bijlagen begint, zal hij merken dat die op hun beurt de interpretatie weer beïnvloeden. Bij de literatuurlijst - een kleine twintig items - vraag je je af welke titels Guido voor zijn zelfstudie had kunnen raadplegen. In zijn korte nawoord blijkt de schrijver een aantal elementen uit *Mannekino* in de schijnwerpers te zetten. Dat zijn de slagzinnen die Guido aan Lokien wilde verkopen - een voor koffie en een voor parfum. Van de laatste (*u ruikt naar uzelf*) stelt Polet dat de rechten strikt zijn voorbehouden. Ook vertelt hij dat het Amerikaanse ‘ministerie van oorlog’ (het boek verscheen in de tijd van de oorlog in Vietnam) het patent van de elektrische schoenen voor invalide soldaten wil gebruiken. En tenslotte onthult hij dat plannen voor een Amsterdams Mannekino-café in een vergevorderd stadium verkeren en dat ‘drs. H. Gruyters’ daarin waarschijnlijk zal deelnemen. Overigens zou drs. Gruyters, caféhouder en inmiddels ook politicus, een geheel andere carrière volgen met zijn partij D'66, zoals Lokien in Polets volgende roman *De sirkelbewoners. Een model* (1970) zou radicaliseren in de Revolutionair Socialistische Partij. Kennelijk vindt Polet zelf uitvindingen en poppen-café belangrijke elementen.

Het essay van Paul de Wispelaere over de eerste drie Lokien-romans heeft op de interpretatie van *Mannekino* de meeste invloed gehad, vooral omdat die al in het boek zelf staat! Al die bewustzijnen, schaduwen en afsplitsingen die De Wispelaere signaleert, keren ook terug in recensies van *Mannekino*.[2]

Achteraf draagt het essay sterk de sporen van het existentialisme en de *nouveau roman*. Ik lees die bewustzijnen, schaduwen, afsplitsingen en verschuivingen nu eerder als literair-technische operaties dan als uitdrukkingen van existentialistische of psychoanalytische ideeën. Latere substantiële beschouwingen over *Mannekino* (Graa Boomsma, 1987; Pieter de Nijs, 1996) nemen hierin dan ook wat afstand van De Wispelaeres essay. Meer ook dan in 1968 zijn we gewend aan de intertekstualiteit (en niet alleen door de latere romans van Polet) en we zijn - vooral - geneigd om hierbij een breder scala aan teksten te betrekken dan toen het geval was. Zou Guido's ultieme verleidingspoging - object is Lokien - aan het slot niet zinspelen op de poging van de duivel om in de woestijn Jezus aan zich te onderwerpen? Pieter

de Nijs noemt die interpretatie door een bespreker in zijn heldere *Mannefeino*-af leveringvan het *Lexicon voor Literaire Teksten* ‘curieus’. Maar voor een auteur die in een gereformeerd Kampens milieu is opgegroeid en als dichter debuteerde met de bundel *Genesis* (nog onder zijn naam Sybe Minnema) is zo'n verwijzing toch niet vergezocht? Zou de tijdreis van Lokien en Guido niet geïnspireerd kunnen zijn door de expedities van Suske & Wiske met de tijdmachine van professor Barrabas? Zou Guido's liefde voor Martinus niet kunnen verwijzen naar Piet Bakkers personage Ciske de Rat en diens zieke vriendje Dorus? Zou het hele concept van het slimme ventje niet mede geïnspireerd zijn door Aldous Huxley's ‘Young Archimedes’?

En waarom honoreren we de science fiction-elementen in *Mannekino* niet vanuit de wetenschap dat Polet in de jaren vijftig twee anthologieën uit dit genre heeft

samengesteld? Zeker achteraf blijkt Polet iemand die op een heel eigen wijze aan de grenzen van literatuur en lectuur heeft getornd en geïnteresseerd is in de mogelijkheden van populaire genres als thriller en SF.

Mannekino na *Mannekino*

Achteraf, achteraf. Na dertig jaar (her-) lees je *Mannekino* nu eenmaal anders. Maar dat zorgt ook voor problemen. Zo bestaat het gevaar dat we deze roman als een *voorafschaduwing* zien van latere delen van de Lokiniade. Polet introduceerde in *Mannekino* immers elementen die tot zijn vaste repertoire zouden gaan behoren. De fragmentarische structuur, de transformaties, de identificaties, de tijdreis, het achtervolgd worden, de grote rol van de stad Amsterdam, de citaten uit verschillende tekstsoorten, de literatuurlijst, de professionele 'degeneratie' van Lokien (van schrijver tot reclameman). Wanneer je nu in *Mannekino* de kreet 'IK WIL ER UIT!' ziet staan, denk je niet alleen zoals destijds aan Pallas Athene die uit het hoofd van Zeus is geboren. Je denkt onmiddellijk ook aan de 'psychonen' in later werk, aan de transformatie van de schrijver Lokien tot de geschiedenisleraar Lokien, aan de metamorfose van actievoerder Lokien tot de primitief Kilo.

Daartegen is weinig te doen. Ik wil echter het omgekeerde proberen: bekijken hoe latere verwijzingen in Polets oeuvre telkens iets aan de interpretatie veranderen.[3.] Geven ze een antwoord op de vraag of Guido een door Lokien gedroomde figuur is, dan wel een afsplitsing van hem die een eigen leven ging leiden of een personage dat in de romanwereld van *Mannekino* even reëel is als Mirjam, Lokiens vrouw?

Al gaat het om een interview, de eerste observatie van Polet over de interpretatie dateert uit 1969. Tegen Lidy van Marissing zei de auteur dat 'de story op zichzelf niet het belangrijkste is'. Maar hij heeft er geen bezwaar tegen als mensen *Mannekino* 'lezen als een spanningsroman, als een detective zelfs [...] als de onder- en boventonen maar dóórklinken en als de dubbele of driedubbele bodems maar gevoeld worden.' En bleek al in zijn nawoord bij de roman dat Polet het café Mannekino belangrijk vond, in 1972 vertelde hij dat De Wispelaere hem kort na het verschijnen van *Mannekino* een krantenknipsel had toegestuurd uit een Duits blad waarin stond dat in München een nachtclub was geopend die er een soort Mannekino-poppen op na hield, zij het dat er niet mee gedanst en gevreeën werd.

Maar laten we nu bekijken wat Polet met *Mannekino* in het latere deel van zijn oeuvre heeft gedaan. Het eerste voorbeeld is *De sirkelbewoners*, de roman waarmee volgens de flaptekst de tweede 'sekwentie' van de Lokiniade begint. In NRC Handelsblad (1989) liet Janet Luis zien dat je deze vierde roman ook als sluitstuk van de eerste cyclus kan beschouwen.

De kinderloze reclameman Lokien is gemetamorfoseerd tot een geschiedenisleraar met drie kinderen. Door zijn 'nieuwe' zoon Daco wordt Lokien geobserveerd op een manier die de lezer doet denken aan de houding van Guido. Bij zijn dochter Thessa op de kamer hoort hij 'een nieuwe lach- en huilplaat'. De eigenaar van de platenmaatschappij, Jagt-Fono N.V., is een zeventienjarige jongeman, weet ze. De naam komt Lokien 'bekend voor maar zegt hem verder niets, al heeft hij het gevoel dat hij het wel moest weten.' Je moet meteen denken aan de observatie in *Mannekino* dat subtieners voor de markt een aantrekkelijke doelgroep vormen. Voor de interpretatie leid je af dat als Guido een gedroomde figuur is, ook de werkelijkheid van Thessa en de rest van Lokiens nieuwe leven daarin is betrokken.

Het poppenmotief is geprononceerd aanwezig in *De sirkelbewoners*. Als Lokien aan zijn jongste dochter Stelleke een verhaaltje over haar poppenkast heeft verteld en gefantaseerd heeft over een poppetje met een elektrisch geweertje voelt hij later ook zo'n schok en lijkt het of hij door een reusachtig poppenhuis loopt (net als Gulliver in de roman van Jonathan Swift). Tijdens een happening ontbloot een meisje haar borsten en wordt in het vuur geworpen, maar ze springt er, ongedeerd en lachend 'als een pop' weer uit.

De volgende roman uit de cyclus, *De geboorte van een geest. Een kadercollage* (1974) bevat zelfs twee pagina's die de indruk maken dat Polet ze vlak voor de verschijning uit *Mannekino* heeft gesneden. Het gaat om de beschrijving van een bezoek aan een expositie van Lokien en Guido, waar ook het toenmalige staatshoofd aanwezig is. Stiekem raakt Guido haar aan en vraagt zich af of *zij* iets bijzonders heeft gevoeld. Ze zien 'een naturalistische dummy' bij een patiënten de-

monstratie. Ook in andere passages duiken poppen op. Een kind in een park heeft een seksinstructiepopje, er zijn mannekin-poppen, op het boekenbal is een geassembleerde pop te zien en later wordt daar ook een kolonel ontdaan van zijn distinctieven, met als resultaat ‘een kale berooide pop met een uniformpak dat onder kleine scheurtjes zit’.

In *Xpertise of de experts en het rode lampje* (1978) keert *Mannekino* wat indirecter terug. Toen Guido de eerste keer bij Lokien op bezoek kwam, deed hij deze paradoxale uitspraak: ‘U hebt mij naar u toe laten komen’. Dezelfde opmerking krijgt detective Perdox, een van de Lokien-afsplitsingen, te horen. Perdox ziet ook een verdachte mannekin-pop in een winkel. We moeten onmiddellijk denken aan de verzonnen inbraak van Lokien en Guido in een warenhuis, waarbij ze zich vermommen als modepoppen om niet door de nachtwaker te worden betrapt. De elektrische schoenen die Guido uitvond, treffen we hier als een idee van Lokien aan. Voor de interpretatie is dat interessant: zou Guido dan toch een door Lokien gedroomde figuur zijn?

De volgende echo van *Mannekino* is diffuser, maar omdat het boek in kwestie minder bekend is, wil ik er wat meer aandacht aan besteden. Weinigen weten namelijk dat Polet onder een ander pseudoniem, Henk Noriet, in 1982 een thriller heeft gepubliceerd: *Een harde noot om te kraken*. Het is een politieroman en de hoofdpersoon is een Amsterdamse inspecteur, Leo de Witt genaamd, die eigenlijk privé-detective had willen worden. Hij kan natuurlijk geen Perdox heten, omdat Polet dan zijn heteroniem al direct zou verraden.

Voor een inspecteur uit 1982 is hij nogal links, al is hij niet te vergelijken met de radicalen uit de Lokiniade. Zo voelt De Witt bij de Vondelstraatrellen uit het begin van de jaren tachtig - bij Polet om de hoek - enigermate begrip voor zijn collega's en veroordeelt hij het aanvallend optreden van de krakers. Hij heeft trouwens een fikse hekel aan grafitti (die later in de Lokiniade krachtig terugkeert).

Gezien de stijl en aanpak die het genre van politieroman met zich meebrengt, zijn er in dit opzicht natuurlijk weinig overeenkomsten tussen *Een harde noot om te kraken* en de Lokiniade. Dat De Witt de strijd aanbindt tegen een uiterst geslepen onderwereldfamilie die in een labyrintische burcht op de Wallen huist, dat zij een dubbelleven leiden, dat de inspecteur tijdens een hallucinatie denkt dat hij die burcht heeft opgeblazen, dat de scheiding tussen echt en onecht niet te trekken valt, dat mensen de blik van een ander *voelen*... dit alles valt pas op als je weet dat Polet de auteur is. Voor de gemiddelde thrillerlezer overigens zullen deze elementen onwennig voorkomen, net als het opmerkelijke woordgebruik (joekel voor kleuter) en de woordspelingen.

Maar het zit anders bij het poppenmotief. Daar schemert Polet namelijk duidelijk door het Noriet-masker heen. De Witt komt een keer thuis en ziet een pop in zijn stoel zitten die zijn kostuum draagt en zijn gezicht heeft ‘zoals hij het uit de spiegel kende’, Een dode, die uit het water wordt gehaald, ‘leek meer op een pop’. Als De Witt tijdens zijn hallucinatie een dealer de schedel meent in te slaan, ‘is de schedel ingedeukt als bij een pop die door kinderen bewerkt is’. Vervolgens krimpt het lichaam van de dealer ineen tot dat van een popje dat De Witts dochter wil oprapen. Het gaat hier dus om een transformatie van mens tot pop.

Graag zou ik ingaan op het scenario voor de film *Mannekino* dat Polet in 1985 heeft geschreven. Helaas is dat niet beschikbaar en moeten we het doen met de samenvatting daarvan die de Utrechtse producent Hillebrandt destijds aan de pers gaf: ‘Het gaat over een geniaal kind dat zich voorneemt binnen een jaar miljonair te zijn en daar via allerlei manipulaties ook in slaagt. Uiteindelijk blijkt dat allemaal niet meer [dan] de droom van een reclameman, al wordt dat niet zeker.’ We kunnen

hieruit af leiden dat de laag van Guido als slimme uitvinder, entrepreneur en manipulator is versterkt, maar dat het geen op en top realistisch verhaal is geworden. Voor de interpretatie helpt het scenario weinig: Guido is een droomfiguur, maar dat wordt niet zeker.

De interpretatie?

De andere stad. Een labyrint (1994), de eerste roman van het vierde deel van de Lokiniade, verscheen maar liefst vijftien jaar na de vorige. In één afsplitsing is Lokien een kind dat dezelfde strategie tegenover volwassenen hanteert als Guido. Ook is er sprake van een 'overjarige Bébékino' (een contaminatie van 'Mannekino' en Carl Einsteins romanfiguur Bebequin?).

Maar het belangrijkst is een lange passage die een ver-

volg is op *Mannekino*, en een nieuwe invalshoek biedt. De stad confronteert Lokien letterlijk met zijn verleden als hij in café Mannekino terugkeert met zijn oude vriend Bender en diens nieuwe vriendin. Lokien vertelt hun dat hij ooit in het café kwam met een ‘stiefkleinzoon’ die speelde dat hij uit een moederpop was geboren en dat dagenlang volhield (tegenwoordig is hij een ‘kleine computergek’). Het gezelschap is getuige van een slavische dans met poppen: *De dragoman en de loekoeman*. De ondernemende Lokien betreedt het voor cafébezoekers verboden Kantoor, waar een indrukwekkende batterij elektronische apparatuur is opgesteld. Als Lokien zijn naam en geboortedatum intikt, doet hij een schokkende ontdekking. Hij ziet zichzelf met zijn gezelschap op een beeldscherm verschijnen. Maar als hij terugspoelt, ziet hij zich er met een paar vrienden zitten, vijf jaar jonger. En zo spoelt hij door - een keer met Mirjam in het café - tot hij in de beginperiode belandt.

Zo'n vervolg is fascinerend, maar voor de interpretatie is belangrijk hoe de verteller die begintijd beschrijft: ‘de jongen die een tijdlang zoal niet zijn leven dan toch zijn verbeeldingleven zou gaan beheersen, zijn innerlijk zou polariseren en hem zou gebruiken zoals hij hém zou gebruiken en die hij daarom van zich af zou stoten zoals men zich van een gewantrouwde schaduw tracht te ontdoen.’ Het staat er dus met zoveel woorden: Guido heeft bestaan, hij is niet louter een projectie van Lokien!

In *Stadsgasten. Anamorfosen* (1997), tot nu toe de laatste aflevering van de Lokiniade, komen we het poppenmotief weer tegen. Polet laat zich de gelegenheid niet ontgaan om de toeristische attractie van de ‘levende standbeelden’ in zijn werk op te nemen en we zien dr. Clavan, jawel, dezelfde, ‘sterk op een aangeklede pop uit een poppenkast lijkend’. Veel houvast hebben we, door al die afsplitsingen, in *Stadsgasten* niet meer aan de Lokien-figuur, want terwijl een voormalige vriendin zeventig lijkt, krijg je de indruk dat Lokien niet als zijn vorige incarnaties tijdens de Duitse bezetting, maar in de jaren zestig is opgegroeid, wat hem een generatiegenoot zou maken van Guido Jagt!. Misschien is Guido Jagt wel een belangrijk personage in *Stadsgasten*. Een leeftijdgenoot van de ‘nieuwe’ Lokien, Steffie, heeft namelijk als jongen een zelfde keur aan slimme ideeën geëxploiteerd als Guido. ‘Huur een familielid’ is daarvan wel het aardigst en het idee heeft Steffie bovendien geen windeieren gelegd. De kledingzaak in *Stadsgasten*, ‘No label’ (net als ‘Huur een familielid’ precies wat het betekent) zou een idee van Steffie kunnen zijn, maar het lijkt ook op de parfumvondst van Guido: *u ruikt naar uzelf*. Als Lokien kan transformeren tot geschiedenisleraar en voorlichter, waarom zou Guido dan niet in Steffie kunnen veranderen?

Iets over de relatie tussen *Stadsgasten* en *Mannekino* wordt duidelijk in Lokiens beschrijving van zijn buurman. Die bezat ‘onder meer een reeks krantenwinkeltjes, een computerzaak, een winkel in breinmachines (natuurlijk, natuurlijk) en een tweetal Mannekino-café's, één gemengd en één speciaal voor homo's (*Verboden voor minderjarige poppen*). Het idee voor de cafés had hij gestolen uit een roman - nota bene dezelfde die ik eens aan hem en Jehanne had geleend en die hem alleen op onderdelen had geboeid, maar op die onderdelen dan ook goed.’

Of die laatste observatie een snier van de auteur Polet is aan alle lezers die ‘de story’ het boeiendste onderdeel vonden van *Mannekino*, laat ik in het midden. Maar wat moeten we nu aan met de interpretatie die zo mooi in *De andere stad* werd geleverd? Lokien is kennelijk in het bezit geweest van de roman *Mannekino*, een boek waarin hijzelf als personage optreedt.

Laat ik het erop houden dat in *Stadsgasten* in ieder geval het Mannekino-café met de poppen, na bijna dertig jaar, als belangrijkste element is overgebleven. Het lijkt erop alsof ik café en poppen, gestuurd door de auteur, gaandeweg ook als de belangrijkste elementen uit *Mannekino* ben gaan beschouwen. Maar er speelt nog

iets anders een rol. In 1971 zag ik de film *A Clockwork Orange* van Stanly Kubrick (in wat ik achteraf weet, de ongecoupeerde versie). Zoals veel kijkers was ik overweldigd door de ‘ultraviolence’ van Malcolm McDowell en zijn vrienden, maar ook door de manier waarop justitie deze wrede *hooligan* hersenspoelt. Een scène deed me sterk denken aan *Mannekino*, dat ik niet lang daarvoor had gelezen. De filmscène speelde zich af in een *mod* bar met witte staande damespoppen (met borsten waaruit drank geput kon worden?). Op de een of andere manier is die scène uit *A Clockwork Orange* vanaf 1971 voor mij onlosmakelijke verbonden met Polets beschrijving van het café.

Ik haal ze ook door elkaar. Was mij op dat moment van Polets boek café Mannekino het meest bijgebleven of werd de herinnering extra gestimuleerd door Kubricks film? Zoals ik mij recent opeens herinnerde dat Guido een *pedofiele* notaris Riphagen chanteert. Ik kon eertijds achteloos voorbijgaan aan de romaninformatie dat dit personage misschien pedofiel was (figuren als Riphagen vond je een beetje zielig, maar je dacht verder niet over hen na). De herinnering aan notaris Riphagen is bij mij uiteraard opgeroepen door de actualiteit: een uit Amerika overgewaaide heksenjacht op pedofielen in media en politiek.

Hoe zou een scholier die nu voor het eerst *Mannekino* leest, terwijl kamerleden op tv pleiten voor beroepsverboden, het personage Riphagen interpreteren? Wat zou hij vinden van het personage Guido dat euthanasie verricht op zijn vriendje Martinus? Aan het eind van de twintigste eeuw bevinden we ons immers in een spiritueel moeras vol *new age*, doe-het-zelf-rituelen, gerestylde oude godsdiensten en draconische nieuwkomers. In het huidige levensbeschouwelijke klimaat is het heel goed mogelijk dat een lezer Guido's euthanasie praktijk interpreteert als een duidelijke exponent van diens kinderlijk-rationele en materialistische wereldvisie. Ik herinner mij het doden van Marinus echter als een uiting van de liefde die vriendschap heet.

Misschien zijn deze interpretatieproblemen ingrijpender dan de vraag of ik *Mannekino* niet teveel door de bril van de latere Polet-romans heb gelezen.

August-Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan de Hogeschool van Amsterdam.

Eindnoten:

1 Er was sprake van een familiefilm die bovendien als *follow up* een driedelige tv-serie zou krijgen. De naam van Jos Stelling als regisseur werd al genoemd en Polet zelf schreef in zijn tijdelijke woonplaats Austin het scenario Tegelijk meende ook Krijn ter Braak over de rechten te beschikken om *Mannekino* voor een concurrerende opdrachtgever, de VPRO, tot een tv-serie te bewerken Uiteindelijk is er niets van al die plannen gekomen, in ons land heerst nu eenmaal een uiterst wisselvallige conjunctuur van financiers, producers en anderen. Ook de verfilming van Hermans' *Nooit meer slapen* haalde het niet.
Internationaal gezien is het gegeven van *Mannekino* natuurlijk schitterend om te verfilmen, al was het alleen maar vanwege al die combinaties van mannekino's en hun levende pendant die geregeld in de wereldliteratuur opduiken. Zie bijvoorbeeld Robert Menasse, *Sinnliche Gewissheit* Frankfurt, 1988.

2 Na de derde druk heeft de uitgever het essay van De Wispelaere geschrapt en helaas ook het prachtige omslag van Karel Beunis vervangen. Het wordt overigens eens tijd dat er aandacht wordt besteed aan het werk van deze bijzondere ontwerper.

3. Ik wil naar voren ki|ken, dus reageer niet op ‘proto-mannekino's’, verwijzingen in bijvoorbeeld Polets vroegere poëzie, waar vergelijkbare motieven een rol zouden kunnen spelen Ik concentreer mi| vooral op de Lokiniade. Een lichte echo van *Mannekino* vinden we in het verhaal ‘De grote trom’ uit *De man die hoofd groter was. Sprookjes* (1971) Daarin komt een jongetje voor dat briljante berekeningen kan maken en een radiootje construeert met mooie muziek Maar in de verhalenbundels *De poppen van het Abbekerker wijf, In de arena* en *Het gepijnigde haar* (respectievelijk 1983, 1987 en 1994) ontbreken significante echo's van *Mannekino* Ook al is de tweede bundel door het voorkomen van Lokien-afsplitsingen als een satellietboek bij de Lokiniade te beschouwen.

Michiel van Kempen
Icarus op Curaçao
Over *Dubbelspel* van Frank Martinus Arion

Als mens heeft Frank Martinus Arion minstens twee geweldige kwaliteiten: hij is alleraardigst in de omgang en hij heeft geen vliegangst. Als schrijver heeft Frank Martinus Arion twee problematische kanten: hij is alleraardigst in de omgang en hij kent geen vliegangst. Van de drie schrijvers die de dood van de Nederlandstalige literatuur van Curaçao nog even opschuiven - Tip Marugg, Boeli van Leeuwen en Frank Martinus Arion - is Frank de enige die te bewegen is van het eiland af te komen. Als er dus ergens behoefte is aan een Antilliaans auteur bij een congres, symposium of culturele manifestatie, is het sinds de verschijning van de met de Van der Hoogtprijs bekroonde roman *Dubbelspel* (1973) steevast Frank Martinus Arion die komt opdraven. Het aantal uren dat hij in vliegtuigen heeft doorgebracht, zal niet zo gek veel kleiner zijn dan het aantal uren dat hij aan het schrijven van zijn romans heeft besteed.

Frank Martinus Arion (foto: Chris van Houts)

En zo loop ik hem ook weer tegen het lijf eind juli 1997 in Paramaribo waar hij als eregast is uitgenodigd op het driedaagse Schrijverscongres dat is georganiseerd bij het twintigjarig bestaan van de Schrijversgroep '77. Frank is daar eregast, ten eerste omdat hij zelf die schrijversgroep mee heeft opgericht en ten tweede omdat ze in Suriname nu eenmaal gek zijn op eregasten, eremetaal, eretitels en erecties. In de levendige debatten gaat het herhaaldelijk over de functie van de literaire kritiek die volgens sommige Surinamers gemist kan worden als kiespijn (zoals ook de scheidsrechter bij een voetbalwedstrijd overbodig is als Ronnie Brunswijk met een revolver op de tribune zit). Een heel oud vuurtje wordt flink opgerakeld: de roman *Hoe duur was de suiker*? van Cynthia Mc Leod, tienjaar eerder, in 1987 verschenen, is door sommige critici om zijn melodramatische inkleding en stilistische armoede bestempeld als babbellectuur, terwijl juist zoveel Surinamers van het boek hebben

genoten. As en sintels op de hoofden van die critici dus, om te beginnen op het hoofd van schrijver dezes. Frank Martinus Arion valt Cynthia Mc Leod bij: ‘Laat je niets vertellen door die arrogante recensenten. Jíj hebt een goed boek geschreven en dat is het enige wat telt.’ Mooi, die solidariteit van schrijvers onder elkaar.

Verwachtingspatroon

's Avonds aan de bar van hotel Krasnapolsky zijn er geen microfoons meer in de buurt, maar het debat gaat nog even door. Ik heb het met Frank Martinus over de ontvangst door de Nederlandse literaire kritiek van zijn jongste roman, *De laatste vrijheid*. Het boek heeft enkele zeer positieve, enkele matige en veel te veel negatieve recensies gehad Jaap Goedegebuure

heeft in de Haagse Post geschreven dat het boek hem zo verveeld heeft dat hij het niet zou hebben uitgelezen als niet Frank Martinus Arion de schrijver ervan was geweest (alsof je een beschimmelde taart wel zou opeten wanneer die door die je eigen zoontje gebakken was). Goedegebuure kon zich evenmin als de meeste andere critici onttrekken aan een verwachtingspatroon dat een boek van tweeëntwintig jaar geleden geschapen had. Ik zat zelf in Suriname toen *De laatste vrijheid* verscheen en mocht al die bijna verontwaardigde recensies lezen, aleer ik het boek zelf in handen kreeg. Ik vond het een heel aardig boek, dat misschien alleen in een kritiek van de recensente van het Surinaamse dagblad De Ware Tijd, Els Moor, helemaal recht werd gedaan. Maar op de Antillen en in Nederland nam daar natuurlijk niemand kennis van. Het boek gaat over een Amerikaanse journaliste die zich bevindt op een eiland waar elk moment een gewei dige vulkanische uitbarsting kan plaatsvinden. Hoeveel hebben de recensenten van dat boek begrepen, hoeveel van de verwijzingen naar Walcott, Naipaul en anderen doorgehad? Zijn er andere normen voor Caraïbische boeken en welke zijn die normen dan? En gaan die dan op voor *Hoe duur was de suiker*? van Cynthia Mc Leod? ‘Weet je,’ zegt hij, ‘ik heb drie pagina's van dat boek van Mc Leod gelezen en heb het toen in een hoek gesmeten. Zo'n hoop clichés, daar kom ik niet doorheen.’

Is dit dezelfde man van vanochtend? Ik ben in de war. Na vijftien jaar begrijp ik wéér niks van het Caraibisch gebied. Katholicisme en existentialisme, Alfrink en Cohn-Bendit achter me gelaten, en dan voel ik me opeens een stijve, rechtlijnige Hollander teruggedrongen in de krochten van het Staphorster orthodoxe protestantisme waar een woord een woord is en hel en verdoemenis dreigen voor wie daar een duimbreed van afwijkt.

Een prachtig boek

Ik herinner me nog goed hoe mijn leraar Nederlands - die toch al veel *lef* had door helemaal in spijkergoed op school te verschijnen - ons blakend van enthousiasme aan het begin van het schooljaar '73-'74 vertelde over een jonge Antilliaan die een prachtig boek geschreven had onder de titel *Dubbelspel*. Hij realiseerde zich waarschijnlijk niet dat die dikke pil van exact 365 pagina's ongeveer vijf keer ons weekzakgeld kostte. En die jonge Antilliaan nu zou een bezoek brengen aan ons lyceum, dat in deze jaren van *jeans*-democratie almaar groter werd, een Eindhovense Titanic die uiteindelijk geen ijsberg nodig had om weg te zinken. Er was geld genoeg in die jaren. Niemand had nog door hoe de Philips-directie toen al met zijn honderdduizenden werknemers een spelletje domino speelde, en voor steun aan rondtoerende schrijvers was er ook nog de Stichting Schrijvers School & Stalinisme die financieel bijsprong. Ik herinner me een slanke, mooie jongeman, een beetje verlegen, maar alle vragen heel open beantwoordend, een alleraardigste Antilliaan over wie de zesentwintig meisjes in mijn alfa-klas met hoge stemmetjes zouden napraten. Ik en mijn kornuit knikten wijs en berustend, want *machismo* kon helemaal niet meer nadat de laatste zwarte bril van Daniël Cohn-Bendit was gesneuveld, en watkonden we anders doen als enige jongens onder zesentwintig meiden?

Wat ik me niet herinner is of ik het boek toen ook direct gekocht heb. Misschien, na enkele weken sparen wel, want ik heb de tweede druk uit december 1973 in de kast staan (van de eerste druk drongen er te weinig tot de provincie door). En de ervaringen met het boek toen ik studenten er later in Suriname over aan de tand voelde, hebben zich gedrongen tussen mijn eerste leeservaringen van eind 1973

en nu. Maar herlezing bevestigt toch minstens een aantal van de grote kwaliteiten van dit verhaal rond vier dominospelende Antillianen en hun vrouwen. De vier mannen groeiden in Arions roman uit tot archetypen van een klasse in het cacteeëngebied tussen armoede en mid-denstand: Janchi Pau tot een clevere scharrelaar, Manchi Sanantonio tot een aan grootheidswaan lijdende gerechtsdeurwaarder, Boeboe Fiel tot een ondanks zichzelf tot vakbondsleider gebombardeerde taxichauffeur, Chamon Nicolas tot de huisjesmelkende Sabaan die er uiteindelijk toch niet echt bij hoorde op het eiland Curaçao. Elk hebben zij hun dubbele agenda, hun dubbel *discours*, hun dubbelspel. Luchthartige opmerkingen voeren voortdurend de spanning op, terwijl er toch pas op pagina 327 voor het eerst expliciet wordt vooruitgewezen naar de dood. In de strategie van de kaartpartners Chamon en Janchi die loe-

ren op de vrouwen van hun tegenstanders verkrijgt het dominospel nog een extra dimensie. Nora, de vrouw van Boeboe Fiel, is de levensecht neergezette vertegenwoordigster van de hosselende huisvrouw die zich prostitueert om eten en schoenen voor haar kinderen te kunnen kopen, die haar man haat, maar die - en dat is psychologisch zo fraai - uiteindelijk niet van hem loskomt en solidair met hem is zelfs tot na het moment dat Chamon Nicolas hem heeft doodgestoken. Manchi's vrouw Solena is een niet minder levensechte representante van de vrouw die zich in Nederland maatschappelijke ideeen eigen heeft gemaakt over hoe de Curaçaoenaars hun productie ter hand kunnen nemen, maar die door haar intellectueel mindere man hard gestraft wordt wanneer zij een misstap begaat en er uiteindelijk met een minnaar (Janchi Pau) vandoor gaat. Niet alleen in de feilloze tekening van de sociale positie van deze zes personen, maar in die van hun gedachten en vooral hun dromen en politieke idealen is *Dubbelspel een* voorbeeld van hoe een sociaal-politieke roman artistiek kan overtuigen. Nogal wat ‘Derde Wereld’-boeken bevatten pagina's-lange intellectuele dialogen, bedacht door ‘ballingen’ in de Derde Wereld-cafés van de grote metropolen. *Dubbelspel* bevat die dialogen ook, maar ze vervelen geen moment, omdat ze ontstonden in de Curaçaose *kunuku* en overgoten werden met eersteklas rum. Een sociaal-politieke roman overtuigt alleen wanneer die psychologisch ook feilloos onderbouwd is, dat maakt Arions boek glashelder. Nu bij herlezing valt mij op hoe de roman iets inzakt op de schaarse momenten dat we als lezers niet meer bij die zes karakters aanwezig zijn, maar andere personen geïntroduceerd krijgen. Dat heeft misschien te maken met het feit dat de serieuze en fijnzinnig-ironische wijze van karakteruitbeelding dan wordt ingeruild voor een meer karikaturale tekening van hoerenlopende toeristen en van hordes taxichauffeurs en journalisten die tegen het einde van het dominospel op het gerucht van een grote nederlaag zijn afgekomen.

Caraßbische schizofrenie

Arion heeft er zich later over beklaagd dat de politieke boodschap van zijn roman door de kritiek niet goed is opgepikt. Dat verwondert, want de kritiek op de wijze waarop het Nederlandse kolonialisme en neokolonialisme op Curaçao heeft huisgehouden en Arions misschien wat al te schematisch uitgewerkte remedie daartegen zitten helder en goed gedoseerd in het boek. Misschien verklaart juist de wij ze waarop die ideeën zijn ingekleed waarom het boek als roman overtuigt; de latere, veel sterker provocerende romans kregen het juist hard te verduren, omdat de politieke boodschap niet in de figuren maar op een spandoek werd uitgedragen. Ze sloten qua thematiek veel sterker aan bij wat het Westen bezighield, maar kregen nooit meer de ontvangst die *Dubbelspel* ten deel viel, nooit meer een literaire prijs.

De waardering voor andersoortige literatuur zat in de lucht in die beginjaren zeventig, te beginnen bij de uitgeverijredacteuren. Enkele jaren eerder had de Surinamer L.H. Ferrier een opmerkelijk debuut gemaakt, ook bij De Bezige Bij, met *Átman*, en in 1969 zou Bea Vianen bij Querido met *Sarnami, hai* van zich doen spreken. Edgar Cairo en Astrid Roemer streken in dezelfde tijd in Nederland neer. De Antillianen Tip Marugg en Boeli van Leeuwen hadden al lang vóór 1973 hun debuut gemaakt, maar hun *sunami*-vloedgolf zou eerstin 1988 komen toen Tip Marugg bij de vijf genomineerden van de AKO-Literatuurprijs kwam met zijn *De morgen loeit weer aan*. Boeli van Leeuwen had met Het *teken van Jona* daar ook bij gezeten, als, zo vernam ik van een jurylid, de jury twee Antillianen op de vijf

genomineerden niet wat veel had gevonden (golven indammen: daar zijn ze in Nederland goed in).

Wie als zesendertig jarige kan debuteren als Frank Martinus Arion met *Dubbelspel* laadt een betonnen last op zijn rug. Leo Ferrier moet het ervaren hebben toen hij na zijn *Átman* en nog een kortere roman de geestelijke chaos inschoof, Bea Vianen hield het na haar *Sarnami, hai* iets langer vol, Edgar Cairo wist zich gedurende een hele reeks boeken overeind te houden aleer bij hem de grote hamer toesloeg. *Schizofrenie* is de al te simplistische verklaring voor een gespletenheid waarmee de Caraïbische mensen, en zeker de migranten onder hen, 'van nature' zouden zijn bedeeld. Maar die manifeste gespletenheid pleit - hoe tragisch misschien ook voor de personen in kwestie - voor hun artistieke en psychologische integriteit, voor het diepgaand beleven van de *condition humaine* die eigenlijk voor elke mens de kloof gapend houdt

tussen werkelijkheid en ideaal. Zo wordt *schizofrenie* een etiket voor velen, voor al te velen.

Waarschijnlijk zonder die intentie gehad te hebben, geeft Frank Martinus Arion al op de eerste pagina van zijn debuutroman een indicatie voor de Caraïbische schizofrenie wanneer hij drie citaten neerzet, één in het Engels, één in het Duits en één in het Nederlands. Het katholieke frateronder wijs is aan hem welbesteed geweest, maar wat moet de Caraïbische mens met Duits en Nederlands? Martinus Arion is na zijn eerste roman - vertaald in het Engels en het Duits - niet de verwarring ingeschoven. Hij klampte zich vast aan logica en rationaliteit en zou die de wereld kond doen. Na *Dubbelspel* wilde hij literair van zijn eiland af, naar Fort-de-France en Paramaribo, naar Amsterdam en Parijs, naar Lagos en Lourdes, de kosmopolitische wereld in waarin Albert Helman en Derek Walcott zich zeiden thuis te voelen. Over Helman schreef hij een indringend essay en van Walcott vertaalde hij *Dream on monkey mountain* lang voor hij diens Nobelprijs juichend begroette. De bewogen intellectueel Martinus Arion verpakte zijn ideeën in forse romans, eerst in de 344 pagina's van *Afscheid van de koningin* (1975), toen in de 489 pagina's van *Nobele wilden* (1979), dan na lang wachten in de 315 pagina's van *De laatste vrijheid* (1995). Het precaire evenwicht tussen emotie en idee van *Dubbelspel* ging in die boeken verloren, maar paradoxaal genoeg is dat misschien de prijs geweest die hij betaald heeft om zichzelf overeind te houden.

Een wereld van paradoxen

Aan de bar van het Paramaribose hotel Krasnapolsky kijk ik Frank Martinus secondenlang aan. Hij is niet meer de slanke jongeling uit de aula van mijn lyceum. Vele vliegtuigmaaltijden en whiskey's aangeboden door ALM en KLM hebben een gezette man van hem gemaakt, maar hij is nog steeds een mooie man. ‘Wat je nu zegt over dat boek van Mc Leod, waarom zei je dat vanochtend niet voor de microfoon in de zaal?’ vraag ik hem. ‘Ach,’ zegt hij, ‘je hoeft de mensen niet voor het hoofd te stoten.’ Hij heeft natuurlijk gelijk: in tegenstelling tot een of andere zwaar hysterische frustraat in de zaal, die openlijke verontschuldigingen van de criticus eist aan het Surinaamse volk (!), heeft Cynthia Mc Leod zich waardig opgesteld in het debat. (Dat haar uitgever, Kees de Bakker van Conserve, een tijdje later als een echte maffiabaas mijn ontslag als recensent bij het Nederlands Bibliotheek- en Lectuur Centrum zou proberen te bewerkstelligen, wist ik toen nog niet.) Ik had zelf helemaal geen zin om een discussie van tien jaar eerder op te rakelen, laat staan om Mc Leod voor het hoofd te stoten. Maar is dat voldoende motivatie om iets te zeggen dat radicaal tegengesteld is aan wat je werkelijk denkt?

Pas later dringt het tot me door hoe Frank Martinus gesproken moet hebben nog onder de indruk van de receptie van *De laatste vrijheid* in de Nederlandse literatuurkritiek en vlak daar achteraan een weinig verkwikkelijk debat met Aart G. Broek, criticus van de Amigoe di Curaçao, en auteur van een brochure met de voor Frank Martinus ongetwijfeld sardonische titel *Onenigheid is eengenoegen*. Als ik na het Surinaamse schrijverscongres ben doorgereisd naar Guadeloupe en met een vinger schrijf in het stof dat de vulkaanuitbarsting van het buureiland Montserrat tot hier heeft neergelaten, bedenk ik glimlachend hoe visionair Arions laatste boek is geweest.

De buitenwereld is voor de Caraïbier zelden vriendelijk en dan hoeft er nog niet eens een vulkaan op uitbarsten te staan, er hoeft zich geen orkaan te ontwikkelen.

Twee oren zijn al genoeg, twee oren die een signaal kunnen opvangen waarvan de consequenties niet te overzien zijn. *Dubbelspel*, pagina 339: ‘Je wilt toch niet dat we voor al deze mensen hier ons *gezicht* verliezen?’ Frank Martinus Arion voelt die wereld vol schijnbare tegenstellingen die hij voor eens en altijd in zijn eerste boek vastlegde, feilloos aan. Na dat boek mochten zijn hersens een verhaalwerkelijkheid construeren die met die wereld van paradoxen wel wát te maken had, maar niet álles. Hij leeft in de Antilliaanse wereld en neemt de tegenspraken ervan zoals ze zijn om in die wereld te kunnen overleven. Vanuit de acceptatie van die alledaagse realiteit kan hij op de vleugelen van zijn verbeelding wegvliegen. Hij blijft een alleraardigste man en kent geen vliegangst.

Michiel van Kempen (1957) studeerde Nederlands in Nijmegen en was werkzaam in het onderwijs in Suriname. Hij publiceerde verschillende overzichtswerken over de Surinaamse literatuur. Onlangs verscheen van hem de roman Plantage Lankmoedigheid *(1998).*

Ingrid Hoogervorst
Ik blijf altijd schrijven
In gesprek met Remco Campert

In de deuropening van het statige Amsterdamse pand achter het Stedelijk Museum staat een wat stijve man. Tegen het met een rode loper bedekte statige trappenhuis en de kolossale kamers met afmetingen van een balzaal die zijn gevuld met grote schilderijen steekt de 69-jarige verlegen schrijver een beetje schril af. Remco Campert, schrijver van lichtvoetige en vlotte verhalen, blijkt een stroeve prater.

In zijn nieuwe verhalenbundel: *Een mooie jonge vriendin en andere belevenissen* kijkt de auteur terug op die beroemde jaren vijftig toen 'alles mogelijk was' en de basis gelegd werd voor zijn dichterschap.

> Omdat ik voelde dat ik een jonge dichter was - mijn dichterschap bestond toen nog voornamelijk uit het voelen dat ik dichter was - voelde ik ook dat ik een jonge vriendin moest hebben en die moest bij voorkeur mooi zijn. Ook dat ze mooi moest zijn voelde ik.

Vreemde misverstanden

Een typische Campert-zin uit het eerste verhaal van zijn laatste bundel. Laconiek, relativerend en humoristisch weet Campert de gewone, kleine dagelijkse dingen in het absurde te trekken.

Wat is er eigenlijk zo gewoon aan het leven?

Alles is eigenlijk ongewoon, zou je kunnen zeggen. Je kunt het grote ook opblazen, maar dan wordt het erg winderig. Als kind had ik al een relativerende, humoistische kijk op zaken, en door te schrijven is dat echt ontwikkeld. Mijn schrijfstijl is in de beginjaren sterk beïnvloed door de Engelse en Amerikaanse humorisen die in de jaren vijftig hun *short stories* in de New Yorker schreven. Dat had ik ook graag willen bereiken, naar het is me nooit gelukt. Misschien heb ik er te veinig moeite voor gedaan. Ik zit niet schaterend acher mijn schrijfmachine hoor, het gebeurt terwijl ik schrijf. Als ik begin met iets serieus, dan trekt het bij de vijfde zin al naar dat luchthartige toe. 'Dat geintje is zo leuk, even uitproberen.' Later moet je die grappen natuurlijk schrappen, want het zijn nooit de beste. In de poëzie neem ik mezelf een stuk serieuzer.

Het parodiërende heb ik van mijn grootvader geërfd, Johan Broedelet. Ik heb de man nooit gekend. Hij was al dood toen ik werd geboren, ik zag alleen dat rijtje boeken bij ons thuis op de plank. Hij was een bekende Haagse toneelschrijver die een enorm oeuvre bij elkaar heeft geschreven - een groot aantal komedies en een leuke parodie op Louis Couperus - dat helemaal in de vergetelheid is geraakt. Dat is het gevaar, hè.

Niet *voor Campert. Zijn* Het leven is vur rukkelluk, Liefdesschijnbewegingen *of* Tsjeempie *zijn klassiekers geworden, die nog steeds door middelbare scholieren verslonden worden. Een waanzinnig compliment noemt hij het, maar het blijkt ook tot vreemde misverstanden te kunnen leiden*.

Tijdens lezingen op scholen zijn ze stomverbaasd dat ik al zo oud ben of dat ik uberhaupt nog leef, en dat is weer minder.

Achteraf ben je een trendsetter gebleken.

Dat woord bestond nog niet. Ach het zou kunnen.

Een monument dan?

Een monument, voor wie?

Het was wel het eerste boek over de atmosfeer van die tijd. Het gebruik van spreektaal ontstond onder invloed van Raymond Queneau. Het verschil tussen schrijf- en spreektaal was in die tijd enorm groot, in Frankrijk is dat veel nog veel erger dan hier, en het begon met dat woord *vurrukkulluk*. Na *Tsjeempie* ben ik ermee opgehouden want anders wordt het een maniertje.

Jongeren spreekt dat levensgevoel van bijna veertig jaar geleden blijkbaar nog aan. Heb je enig idee waarom?

Nee, daar weet ik niets van.

Kun je het omschrijven?

Ik heb het geluk gehad een dichter te worden in de tijd van de experimentelen, van de Beweging van de Vijftigers. Het was een geweldige tijd waarin je het leven niet zo zwaar nam. Vrijheid was het belangrijkste en het bewustzijn dat je schrijver was en mooie dingen ging maken. Alles was mogelijk. Er waren weinig taboes, althans voor ons, artiesten, niet. Politiek gezien hadden we afscheid genomen van de jaren vijftig, alles lag nog open. Ik was toen net als Simon Vinkenoog natuurlijk al een oudje. Ik groeide op met jazzmuziek, popmuziek heb ik me nooit eigen kunnen maken. Wij beleefden die vrijheid gewoon, stonden er midden in. In *Het leven is vurrukkulluk* heb ik dat 'nieuwe leven' geprobeerd te verwoorden. Achterafis het waarschijnlijk geïdealiseerd, misschien heb ik in die boeken wel een ideaal maatschappijtje geschetst.

Ik heb de indruk dat jonge mensen het leven nu veel zwaarder nemen. Tegenwoordig is er weinig tijd. Ze groeien op met een korte visie, moeten het leven wel zwaarder nemen, want de druk om het snel te maken is veel groter. Uitgeverijen nemen niet meer de tijd om, zoals vroeger, te wachten tot er iets uitkomt. Dat kon bij mij jaren duren, er was altijd veel gedraai en getob met *deadlines*. Eerst nog even dit, dan nog even dat. Die jonge auteurs zouden er nu allang uitgeknikkerd zijn.

Ach, die behoefte het snel te maken bestond bij ons ook niet. Het idee dat je er je geld niet mee kon verdienen heeft me nooit ontmoedigd.

Je hebt nooit een reguliere baan gehad?

Alle jongens op school kregen banen en werden iets. Ik moest ook iets worden, maar ik wist niet wat. Ik heb een keer gesolliciteerd als jour nalist bij Het Vrije Volk, maar die zagen gelukkig niets in mij. 'Wat ben ik aan het doen,' dacht ik, 'ik wil helemaal geen vaste baan.' Moest er niet aandenken. Niemand had geld indertijd, je leefde van je vrienden en vriendinnen. Ik verdiende natuurlijk wel eenswat met een verhaaltje hier, een gedichtje daar. Die armoede heb ik nooit als een last ervaren, je leefde van de ene dag in de andere, maar hoe dat dan precies ging, weet ik gek genoeg niet meer. Alleen Hugo (Claus) verdiende veel met zijn schilderijen en hij had een enorme literaire productie. Met *Het leven is verrukkulluk* kon ik na tien jaar eindelijk mijn brood verdienen met wat ik graag wilde schrijven. Ik heb nooit af hankelijk willen zijn van de goedwillendheid van een literair fonds. Eregeld, nee dat wil ik niet, maar ik heb wel eens wat prijsjes gewonnen.

Opeenhoping van talenten

Ik vind die Vijftigers ook wel een stel ijdeltuiten.

We waren ons wel zeer bewust van 'het anders zijn' dan de rest. Zelfbewust en trots is een beter woord. Dat gevoel bijzonder te zijn, was er wel ja, we wisten van elkaar dat we mooie dingen gingen maken. Daar sprak je natuurlijk niet over, dat gevoel was er gewoon. Het is ook wel toevallig dat die generatie uit zo'n opeenhoping van talenten bestond. IJdel? Claus en Mulisch spelen met die zelfverzekerdheid, hebben daar een pose van gemaakt, waar niet iedereen door heen kan kijken. Lucebert was een bescheiden man en ik was altijd zo'n ploeteraar die alles eeuwig uitstelde. Trots, ja. Maar we hebben toch ook prachtig werk afgeleverd?

Voor mij was het meer een vriendenkring, ik geloof niet dat ik een echt experimenteel dichter was. Ik ben veel meer beïnvloed door de Engelsen en Amerikanen, dan door de Vijftigers. Het waren allemaal verschillende individuen, als beweging heeft het maar kort bestaan. Veel roken en drinken, ja, daaraan herken je ons wel. Het is ook een verslaving neem ik aan. Geen haar op mijn hoofd die er overigens aan denkt ermee op te houden.

Wat was je vraag ook al weer? Volgens mij spring ik echt van de hak op de tak, maar ik word altijd erg nerveus van interviews. Ik ben een secundaire rea-geerder en moet erg lang over iets nadenken voordat ik er iets definitiefs over kan zeggen. Over de dood? Het lukt me niet lang over de dood na te denken omdat het iets ongrijpbaars, abstracts is. De dood van je vrienden is nooit je eigen dood, dus het blijft ver weg. Ik ga nog veel om met Hugo (Claus) en Cees (Nooteboom) is natuurlijk een vriendje, maar die zit de meeste tijd in het buitenland. Met Gerrit (Kouwenaar) heb ik echt van die ouwe-heren-gesprekken over vroeger. Harry (Mulisch) is niet iemand voor vrienden, die

groet ik altijd wel beleefd. Ik ga meer met schilders om.

Een heldere zin over die tijd terugkijkend als oudere man? Ik mag toch ook nee zeggen op vragen? Over die jaren vijftig heb ik nooit geschreven. Wel toen ik er midden in zat, maar niet achteraf. Niets is afgesloten uit die periode. Ik merk dat ik er veel aan terugdenk en besef dat er toen een stevige basis is gelegd. Je zou die eigenlijk moeten aanwenden voor deze tijd, maar ik weet niet hoe.

Een serieuze roman

Campert werkt op dit moment aan het boekenweekessay, dat hij samen met collega Volkskrant-columnist Jan Mulder schrijft in opdracht voor de CPNB. Zijn deel gaat over zijn vader Jan Campert, de dichter van het beroemde verzetslied 'De achttien doden'.

Ik heb mijn vader nooit gekend, mijn ouders scheidden toen ik drie jaar was. Natuurlijk werd ik altijd geconfronteerd met hem door die 'achttien doden'. Ik heb wel een aantal verhalen geschreven over mijn vader, maar dat waren kleine wensdroompjes van een jongetje.

In proza zetje jezelf altijd wat klungelig neer, neem je jezelf op de hak. Die relativerende houding houdt ook de moeilijke gevoelens op afstand.

Niet alles komt bij mij in de literatuur terecht. Als ik schrijf over dat getob, is het al snel 'stel je niet aan', 'wat denk je wel dat je bent', een kwaal van elke Nederlandse schrijver. Ik geloof dat ik er uitgroei, nu. Harry Mulisch is wat dat betreft een lichtend voorbeeld, die denkt: 'Wat kan mij schelen wat anderen denken.' Dat kan goddelijke proporties aannemen, natuurlijk. In mijn verhalen kom ik terug als een figuur die zichzelf niet serieus neemt, maar dat is ook een pose. Het zal wel een bescherming zijn, ja...

je bent met een serieuze roman bezig. Wanneer verschijnt die?

Dat is een project dat ik in ieder geval voor mijn dood wil afmaken. Je moet er een jaar voor nemen zonder iets anders te doen, geen stukjes in de krant en zo, maar dat breng ik net niet op. Ik heb tegenwoordig wel meer discipline dan vroeger, werk van negen tot vijf. Vroeger werkte ik 's avonds of 's nachts, maar dan deed ik overdag niets. Dat kan ik niet meer.

Bij het schrijven van het boekenweekessay over m'n vader ben ik gedwongen mezelf serieus te nemen, wat een goede oefening is voor die roman. De neiging tot grappen maken moet ik even in de kast stoppen. Het werk is ook een beetje tegennatuurlijk voor iemand die altijd werkt met die korte spanningsboog. De verveling ligt al snel op de loer. Maar deze serieuze roman - om het maar zo even uit te drukken - over mijn vader moet geschreven worden. Ik wil er nog niet zoveel over kwijt.

Die *vader heb je dus nooit gekend?*

De laatste tijd ben ik meer met hem bezig. Het heeft allemaal met mijn eigen leeftijd te maken. Ik herinner me twee ontmoetingen met m'n vader, dat is niet veel. Een bezoek aan de Cineac in Amsterdam, waar hij nog een heel ander belang bij bleek te hebben, want plotseling dook er een vriendin op die hem onstuimig omhelsde. En in de oorlog, het moet niet lang voor zijn arrestatie zijn geweest, toen hij plotseling opdook bij mijn grootmoeder waar ik logeerde.

Sprak uw moeder nooit over hem?

Nooit, voor haar was het een afgesloten hoofdstuk. Mijn moeder (Joekie Broedelet) was een jonge, naïeve vrouw toen ze met mijn vader trouwde. Hij was een echte schuinsmarcheerder en een stevige drinker, net als ik vroeger, en het moet voor haar een hele slag zijn geweest toen hij er plotseling vandoor ging met Willy Corsari. Mijn moeder is nooit meer getrouwd. Ze is waarschijnlijk enorm geschrokken van die eerste keer. Ze heeft wel een grote liefde gekend maar daar kwam die rot oorlog tussen. Hij verdween naar Australië, trouwde, en toen ze hem later terugzag, was het allemaal anders. Ze heeft pech gehad.

Mijn moeder was actrice, zoals je weet, en dat was indertijd een echte slavenbaan. Negen voorstellingen per week, op zondag zelfs drie. De boekjes waarin ze alles nauwgezet bijhield, heb ik allemaal bewaard omdat ze een schat aan informatie bieden over die tijd. Als kind heb ik nooit een huiselijke situatie gekend. Ik werd veel ondergebracht bij grootouders, vrienden of kennissen. Het was niet iets wat je miste, het was gewoon zo. Ik ben het later pas gaan missen.

Die roman over je vader komt er dus. Wat nog meer?
Een nieuwe bundel gedichten, ik blijf altijd schrijven.

Volg je de Amerikaanse of Nederlandse literatuur nog?
Naarmate je ouder wordt, lees je minder vanuit het besef dat de tijd die je leeft steeds korter wordt en ik wil nog zoveel. Ik ben blijven steken bij Joost Zwagermaker.
Of hoe heet die man ook alweer?
De verhalenbundel *Een mooie jonge vriendin en andere belevenissen* van Remco Campert verscheen onlangs bij uitgeverij De Bezige Bij.

Ingrid Hoogervorst (1952) studeerde Nederlands in Amsterdam. Ze is als literatuurrecensente werkzaam bij De Telegraaf.

Arie Storm
Zonder psychologische smeerolie
Over de anti-schepping van Frans Kellendonk

1.

In een van zijn essays (te weten ‘Idolen’; opgenomen in *De veren van de zwaan*, 1987) stond Frans Kellendonk stil bij de blijkbaar aloude neiging van kunst om een sacraal of heilig karakter aan te nemen. Kellendonk: ‘Eén goddelijk attribuut in het bijzonder eigent ze zich toe: onsterfelijkheid. Niets wijst erop dat kunst minder vergankelijk zou zijn dan ander mensenwerk en toch is er een hardnekkig bijgeloof volgens welk het geslaagde klassieke kunstwerk eeuwigheidswaarde zou hebben.’ Cynisch bracht Kellendonk daar het volgende tegen in het geweer: ‘Onsterfelijk zijn voor zover bekend alleen sommige eencellige organismen. En de dood, die is ook onsterfelijk.’ Dat is dapper gesproken, maar daarmee is het belang van kunst natuurlijk niet weggecijferd: kunst kan er-voor zorgen dat er grootheid, of in elk geval een schijn van grootheid (soms moet je met wat minder tevreden zijn) aan het leven wordt verleend. Kunst is in staat het leven van een zekere glans te voorzien. Niet dat het leven die glans niet van zichzelf zou kunnen hebben, maar als het even tegenzit is het toch prettig dat er kunst is. Wanneer je dronken de kroeg uit waggelt en op de beijzelde stoeptegels uitglijdt, is het handig als je met Nietzsche (die met zozeer een filosoof als wel een kunstenaar was) kunt zeggen: ‘vallen wij niet aan één stuk door? En wel achterwaarts, zijwaarts, voorwaarts, naar alle kanten? Is er nog wel een boven en beneden? Dolen wij niet als door een oneindig niets? Ademt ons niet de ledige ruimte in het gezicht? Is het niet kouder geworden? Is niet voortdurend de nacht en steeds meer nacht in aantocht? Moeten er 's morgens geen lantaarns worden aangestoken?’ Dít uit te spreken geeft enige allure aan een dronken buiteling in een koude winternacht.

2.

Het lezen van een goed boek verschaft de lezer de sensatie van een gevoel van eeuwigheid. Daar hoeft niet meteen iets sacraals achter te worden gezocht: al lezend kun je overspoeld worden door de gedachte dat je een boek aan het lezen bent en dat dit lezen nooit voorbijgaat. Omgekeerd: ook de herinnering aan een boek, of de gedachte aan literatuur alleen al, kan elk willekeurig moment groter maken. Op zijn minst kan worden vastgesteld dat een geslaagd kunstwerk misschien niet direct eeuwigheidswaarde heeft, maar dat het in elk geval langer meegaat dan de krant van vandaag.

3.

De door Kellendonk gesignaleerde neiging om aan kunst eeuwigheidswaarde toe te kennen, om aan kunst een sacraal karakter te verlenen, was volgens hem een vorm van idolatrie: een overtreding van het tweede gebod zoals God dat via Mozes aan de Israëlieten in de woestijn kenbaar maakte. Dat tweede gebod luidt: ‘Gij zult u geen afgodsbeeld maken.’ Een kunstenaar maakt zich schuldig aan idolatrie als hij van zijn kunstwerk een afgodsbeeld maakt. Dat doet hij als hij aan zijn kunstwerk

menselijke of zelfs goddelijke eigenschappen toekent. Kellendonk schreef dan ook voor: ‘Kunst moet nadrukkelijk onecht zijn. Ze mag niet meer geloof eisen dan ze voor zichzelf nodig heeft.’ Zou kunst méér geloof opeisen, dan zou volgens Kellendonk het verschijnsel kunnen optreden dat wat we maken groter wordt dan wat we zelf zijn. Zoals Kellendonk opmerkte in ‘Het werk van de achtste dag’ (zijn essay over het werk van Bordewijk; ook opgenomen in *De veren van de zwaan*): ‘Wat we maken is altijd kleiner dan we zelf zijn; als we ons handwerk verafgoden worden we kleiner dan ons werk en zullen we steeds kleinere dingen maken.’

4.

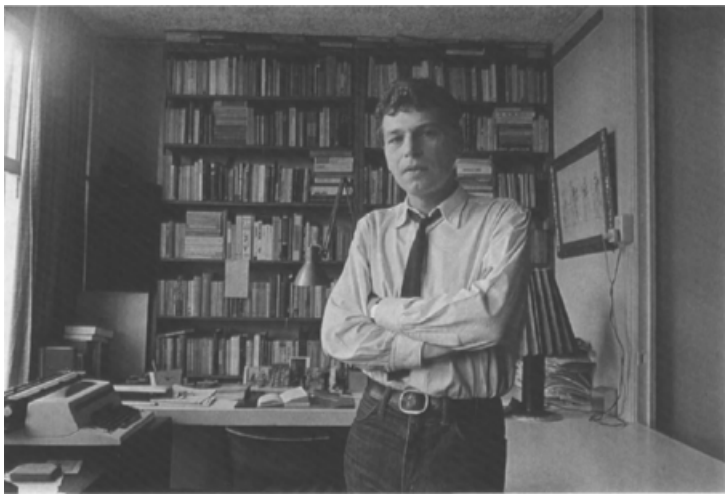
Maar: is een roman wel een vorm van handwerk? Is

schrijven wel een ambacht? In een interview dat mij werd afgenomen door het tijdschrift Schrijven (september/oktober 1998) leg ik er de nadruk op dat het schrijven van fictie valt of staat bij het kunnen opbrengen van genoeg discipline: ‘Regelmaat en discipline zijn belangrijk als je iets van langere adem wilt schrijven.’ En: ‘Gewoon gaan zitten en aan het werk. Het is net een baan.’ De interviewer draait als volgt een punt aan het interview: ‘“Discipline is alles,” roept Arie Storm mij na als ik de nacht inloop.’

Inmiddels ben ik toch aan het twijfelen geslagen. Het beeld dat Jean-Philippe Toussaint (onder andere schrijver van de romans *De badkamer* en *De televisie*) van een schrijver schetst (ook hij deed dat in een interview), komt dichter bij de werkelijkheid: ‘De schrijver is iemand die voor de helft van de tijd aan het wandelen is, naar het zwembad gaat, de krant koopt en in een café een kopje koffie drinkt. Op zo'n moment wil ik niet gestoord worden. Die uren zijn net zo essentieel als de tijd die ik achter mijn computer doorbreng. Het enig juiste beeld van een scheppend kunstenaar is dat van iemand die niets uitvoert.’ (NRC Handelsblad, 9-10-1998)

5.

Dirk Ayelt Kooiman, ‘In herinnering Frans Kellendonk’, (De Revisor, nr.1 & 2, 1991): ‘Jarenlang verkeerden hij en ik op steenworp afstand van elkaar: zijn huis en mijn opeenvolgende werkkamers bevonden zich in de hoofdstedelijke rosse buurt. Vaak liep ik door het straatje waar hij op eenhoog woonde. Vrijwel altijd brandde er licht, ten teken dat hij werkte, want bezoek ontving hij zelden en een televisietoestel bezat hij niet. Soms belde ik aan, en het zal beslist wel eens een keer *niet* geschikt hebben, toch viel daar nooit iets van te merken. - Maar meestal was de aanblik van dat lamplicht een aansporing om zelf ook weer aan de slag te gaan.’



Frans Kellendonk in 1986 (foto. Chris van Houts)

6.

Edzard Mik (auteur van de romans *De bouwmeester* en *Yak*) vraagt zich in de VPRO Gids (nr. 43, 1998) af of *Mystiek lichaam* (1986) inderdaad Kellendonks beste roman is, zoals vaak wordt beweerd, ‘en of zijn andere boeken (*Bouwval, De nietsnut, Letter en geest*) niet beter zijn; beter geschreven, beter geconstrueerd. Minder volgestopt met ideeën. Meer roman zijn, en minder pamflet.’ Ik denk dat Mik gelijk heeft. Tegen de tijd dat Kellendonk *Mystiek lichaam* schreef, was hij er zich wellicht te sterk van bewust dat een schrijver literatuur schiep of móést scheppen (Kellendonk ging een imperatief meer of minder niet uit de weg) ‘die eerlijk uitkomt voor haar kunstmatigheid’, kunst die ‘nadrukkelijk onecht’ moest zijn - kortom: een doodse kunst. Of zoals het in de broeierige denkwereld van Leendert Gijselhart (‘Broer’), het hoofdpersonage van *Mystiek lichaam*, heet: kunst als anti-schepping. Leenden overweegt op een gegeven moment: ‘als ik geen engel kan zijn, dan ben ik maar een duivel’. Een duivel die ‘een geheime dynastie van de dood’ sticht. Deze dood wordt aan het eind van de roman op een dubbelzinnige wijze bezongen in het ‘hoogliedje op de dood’. Het beeld ontstaat dat de kunstenaar in het algemeen en de schrijver in het bijzonder niet een collega van God is, maar van de duivel.

7.

Kellendonk was geen ijzersterk stilist. Ik erger mij bijvoorbeeld aan dat verkleinwoord ‘hoogliedje’. Eerlijk ge zegd erger ik me aan dat hele hoogliedje in het slothoofdstuk van *Mystiek lichaam*. Bij herlezing van het gehele oeuvre viel me trouwens in het algemeen de houterigheid van Kellendonks stijl op. Zo is het begin van de novelle ‘Bouwval’ bepaald niet ijzersterk geschreven. De diverse personages worden nogal onhandig geïntroduceerd, het perspectief wordt op de een of andere manier niet strak genoeg bij het hoofdpersonage Ernst gehouden en Kellendonk heeft soms wel erg veel *regieaanwijzingen* nodig (‘vroeg Tante, geveinsd onderdanig’; snoefde oom Joop'; ‘bromde oom Joop’ - enzovoort), in de loop van het verhaal komt Kellendonk er echter wel goed in: de tocht van Aapje en Ernst door het huis van de grootvader heeft iets mooi hallucinerends.

Kellendonks stijl is natuurlijk wel te rijmen met zijn kunstopvatting: het lijkt wel alsof Kellendonk nooit méér dan bordkartonnen werelden heeft willen scheppen, al heeft hij zélf Bordewijk wel eens verweten dat die met een fractie van de details die hij vermeldt en een ietsje meer handigheid zijn figuren veel meer leven had kunnen schenken. Opmerkelijk aan deze kritiek op Bordewijk is dat Kellendonk zich er in het geheel niet om bekommerd lijkt te hebben of hij zelf wel Echte-Mensen-boeken schreef.

Het oeuvre van Kellendonk is een soort anti-schepping, een tegen-universum waar Kellendonk geen mensen door heen joeg maar uitdrukkelijk *personages*: bizarre machines die, zonder psychologische smeerolie, een akelig geknars laten horen (zo omschreef Kellendonk eens de personages van Wyndham Lewis) en die er bovendien vroeg of laat achter komen dát ze niet meer dan bizarre machines zijn, marionetten die zich stram voortbewegen in een papieren wereld.

8.

De hoofdpersoon van ‘Bouwval’ (1977) constateert aan het eind van het verhaal: ‘Het leek wel een flauwe grap, een hoop drukte om iets dat hij zo langzamerhand toch wel wist; tenslotte was hij vandaag al een paar keer door de kartonnen werkelijkheid heengestoten.’ Het is deze gedachte die Kellendonk zijn personages keer op keer ingeeft. In de roman *De nietsnut* (1979) is de vader waarom nogal wat draait in dit boek overleden. Hij wordt door zijn zoon Frits al snel teruggebracht tot een product van de verbeelding, tot ‘niet meer dan een vliegestrontje op een blanco vel papier’. Frits zélf is dan ook al niet veel meer, heeft het gevoel dat hij naast de werkelijkheid zit en niet er middenin, en dat klopt ook want hij zit opgesloten in Kellendonks tegen-werkelijkheid.

Zo verdwijnt het ene personage na het andere personage bij Kellendonk, wat wel op de meest provocerende manier geldt voor Felix Mandaat, het hoofdpersonage van *Letter en geest* (1982), die op de laatste bladzijde van het boek zelfs in een punt verandert: ‘Mandaat, die op dezelfde perrontegel is blijven staan, onbeweeglijk als een punt’

Ik had het net over Kellendonks soms wat houterige

stijl en daar vind ik dit grapje, het ook echt ontbreken van een punt, wel in passen. Ik was toen ik het boek voor het eerst las negentien jaar oud en erg onder de indruk van het echt ontbreken van die punt op het eind, maar ik vind het nú hoofdzakelijk flauw (zoals ik bijvoorbeeld het hele werk van Paul van Ostaijen erg kinderachtig vind, typografische grapjes zijn in het algemeen niet zo aan mij besteed: een tekst moet er gewoon mooi uitzien).

Frans Kellendonk (foto: Chris van Houts)

9.

Soms was Kellendonk stilistisch wél erg op dreef, zoals in het alom geroemde verhaal ‘Buitenlandse dienst’ (uit de bundel *Namen en gezichten*, 1983), dat vol vruchtbare woede en onverwachte poëzie zit (‘Ik ben de krokodil. Ik rust in de modder’ ... enzovoort) en het wat miskende verhaal ‘Clara’ (uit dezelfde bundel), dat zelfs geestig is. Toen *Mystiek lichaam* uitkwam en ik het meteen las, kon ik me niet herinneren ooit eens eerder zoiets te hebben gelezen, wat misschien iets zegt over de kwaliteit ervan (ik was inmiddels drieëntwintig en al iets meer tot oordelen bevoegd). Maar had Kellendonk zijn personages een fractie meer aan psychologische details toegestaan, dan waren ze zeker meer tot leven gekomen. Waar Bordewijk vaak geen maat kende, daar is bij Kellendonk soms schraalhans keukenmeester.

Buiten zijn schuld om (hoewel vroeg sterven misschien op een gering schrijftalent wijst: goede schrijvers worden immers oud) heeft Kellendonk ook een niet zo groot oeuvre achtergelaten - in zekere zin is hij zelfs als de schrijver van één boek te beschouwen: een indruk die achterblijft ook omdat Kellendonk zélf aan zijn boeken een estafettekarakter meegaf.

Ernst van Zypflich, het hoofdpersonage uit ‘Bouwval’, komt al op tienjarige leeftijd tot de conclusie dat hij een volstrekte nietsnut is. Frits Goudvis besluit in *De nietsnut* zijn leven met anderen te gaan delen. In *Letter en geest* zien we hoe Felix Mandaat

dit besluit ten uitvoer brengt. Terwijl hij andere mensen observeert moet Mandaat constateren dat ze een Gemeenschap van Heiligen vormen: ‘Ze maken allen deel uit van hetzelfde Mystieke Lichaam.’ Vier jaar later volgde de roman met die titel.

10.

Kellendonk bouwde aan een wereld naast de onze: ‘Als ik in een verhaal een oudtante opvoer kun je de betekenis van dat woord niet in een verzorgingsflat vinden.’ Hij dreigt onthouden te worden als de schrijver van één boek: *Mystiek lichaam*. Ik pleit ervoor om vooral zijn andere werk te lezen en te herlezen.

Arie Storm (1963) schreef de romans Hémans duik *(1994) en* Hemellicht *(1996)*.

Ron Elshout

Het vliegwiel van de literatuur
Over de fnuikende invloed van ‘lijsten’

‘Als er een leespolitie bestond die bij jou thuis zou binnenvallen om te kijken welk boek je leest, is de kans groot dat ze je aantreffen met *Het gouden ei* van Tim Krabbé. En anders ben je waarschijnlijk verdiept in *De Aanslag* van Harry Mulisch of in *De kroongetuige* van Maarten 't Hart. Hoe wij dat weten? Heel eenvoudig, we hebben vorig jaar laten turfen (sic) welke boeken jullie vaak lazen.’

Dat staat er te lezen in *Dossier, servicemagazine voor lijst(er)lezers*, een publicatie van schoolboekenuitgever Wolters-Noordhoff. Op de pagina ernaast is een ‘frequentielijst’ afgedrukt die al eerder als ‘Diepzee top-100 1997’ gepubliceerd werd in Diepzee, een tijdschrift voor het literatuuronderwijs dat sterk gericht is op ‘klassikale invoering’ en dus voor lezende leerlingen bedoeld is. Deze top-100 vertoont zeer veel overeenkomsten met de inhoudsopgave van het uit-trekselboek *De ideale bibliotheek, 100 boeken die iedereen gelezen moet hebben* en met keuzelijsten Nederlandse literatuur zoals die door bibliotheken ‘t.b.v. schoolgebruik voor het Algemeen Voortgezet Onderwijs’ ter beschikking gesteld worden.

Het is niet zo verwonderlijk dat deze lijsten, zeker voor scholieren die hun eerste schreden op het literaire pad zetten, op den duur doorgaan voor de canon van de Nederlandse literatuur en dat de daarop vermelde boeken hun schaduw zwaar over de rest van het aanbod werpen. Auteurs zullen deze lijsten vermoedelijk met gemengde gevoelens bezien, want ze hebben een niet ondubbelzinnig effect.

Enerzijds brengen ze geld in het laatje, is het niet doordat het boek beter verkoopt, dan wel doordat er sinds geruime tijd licentiecontracten gesloten worden met uitgevers van schoolboeken die populaire titels in reeksjes van vijf goedkoop aanbieden. Zo kan de scholier in het schooljaar 1998-1998 bij Wolters-Noordhoff voor *f* 25,- ‘De grote lijsters’ bestellen, een pocketreeks waarin dit jaar Maarten 't Hart, F. Bordewijk (áltíjd met *Bint* of *Karakter*, want verder heeft die man nauwelijks iets geschreven dat de moeite waard is, nietwaar?), Marga Minco, Tessa de Loo en Hubert Lampo vertegenwoordigd zijn. Uitgeverij Bulkboek kondigt voor dezelfde prijzen Penta pockets en Bulkboeken aan: F. Bordewijk (áltíjd met *Karakter* of Bint, want verder heeft die man nauwelijks iets geschreven dat de moeite waard is, nietwaar?), Mensje van Keulen (natuurlijk met *Bleekers zomer*), R.J. Peskens (uiteraard met *Mijn tante Coleta*), Maarten 't Hart, Jeroen Brouwers (alwéér een schooluitgave van *Bezonken rood*, want verder...) en de verkoopsuccessen Ronald Giphart (*Giph*) en Ar non Grunbergs *Blauwe maandagen*.

Anderzijds houdt het alsmaar kiezen uit dezelfde top-100-lijsten andere auteurs volledig uit zicht. Auteurs die wel tot de uitverkorenen behoren, lopen het risico dat ze tot aan het eind der dagen opgehangen zullen worden aan ‘dat ene boek’ alsof ‘de rest’ (hetgeen hier een omineuze formulering is, zie: Bordewijk) van hun oeuvre niet bestaat.

Recept voor succes

Hoe ‘werkt’ deze canonvorming in het middelbaar onderwijs?

Een voorwaarde tot opname in een van de toplijsten is succes buiten het middelbaar onderwijs. Een boek doet het goed, komt - eventueel via enthousiaste docenten - onder de aandacht van leerlingen en schoolboekuitgevers maken daarvan

graag gebruik. Zij volgen in het kielzog van het reeds behaalde literaire succes. Zo vangen ze het boek in een vicieuze cirkel: van succes naar succes.

Naar de oorzaken van een literair (al dan niet tevens commercieel) succes, valt natuurlijk eindeloos te gissen en iedere uitgever droomt ongetwijfeld van de literaire steen der wijzen die van gedrukt papier goud kan maken. Een paar oorzaken zijn wel te achterhalen.

Zo wil het nog wel eens helpen als een boek de eigenschappen van een lekker leesboek (‘mooi’, ‘best wel

spannend') verenigt met die van een literair meesterwerk (in scholierentaal heet dit: 'en het gaat nog ergens over ook', 'de achtergronden'). W.F. Hermans schreef met *De donkere kamer van Damocles* zo'n roman die met één klap de rest van zijn toch niet geringe (overigens op dat moment grotendeels nog te schrijven) oeuvre in de schaduw stelde en die steevast in uittrekselboeken en op lijsten in de top-10 opduikt. Harry Mulisch bezit blijkbaar zelfs het recept voor zulke romans, want hij publiceerde, ironisch genoeg voor een schrijver die op zoek is naar 'Het Ene', in de loop der tijd verschillende boeken die voortdurend gelezen blijven worden: *Het stenen bruidsbed, Twee vrouwen, De Aanslag* en *De ontdekking van de hemel*. Daarmee komt hij ook in de ranglijsten naar voren als schrijver van een oeuvre en niet van één boek. Dat het hierboven geschetste traject wel enige realiteitswaarde heeft, blijkt hieruit dat de twee relatief dunne boeken van Mulisch, Twee *vrouwen* en *De Aanslag*, hun opstoot in de vaart der middelbaar onderwijs genietende volkeren vrijwel onmiddellijk na verschijning beleefden, terwijl *De ontdekkingvan de hemel* daar wat langer over deed. Of zou dat komen doordat docenten de eerste twee boeken in een weekend lazen om ze daags daarna de klas in te slepen, terwijl het hemelse *magnum opus* minstens een vakantie vergde?

Tv-effect

Hedendaagse uitgevers en schrijvers kennen de invloed van televisie op literair en commercieel succes. Die heeft enige tijd bekend gestaan als het 'Van Diseffect'. Eén van de onplezierige eigenschappen is de onvoorspelbaarheid ervan. Blijkbaar moet een auteur via de beeldbuis 'overkomen', anders heeft zijn televisieoptreden nauwelijks effect. Maar óf en zo ja, welke indruk iemand zal maken, is op voorhand niet te zeggen en de gevolgen ervan zijn evenmin te overzien. Frans Poind schreef over het leven van een schlemiel, kwam bij Adriaan van Dis laten zien dat hij die schlemiel zelf was en verkocht 80.000 exemplaren van *De kip die over de soep vloog*. Hij kreeg voor dat boekje ook nog een AKO-nominatie. Zijn tweede boekje en een dichtbundel kregen beduidend minder (en minder positieve) aandacht.

Een optreden in programma's als dat van Sonja Barend kan eenzelfde effect hebben. Een schrijver als Arnon Grunberg heeft een goede neus voor dit soort publiciteit. Zijn optreden in het programma van Barend werd, net als dat van Pointl, gekenmerkt door een 'charmant' soort 'onhandigheid'. Net als Hanneke Groenteman vertoonde Barend minder belangstelling voor de literatuur, en meer voor het vermeende autobiografische karakter van het boek. En die combinatie verkoopt, blijkbaar. Het programma dat Groenteman later over Grunberg zou maken ging dan ook meer over het leven van de schrijver in de Verenigde Staten (hij obert!) dan over zijn werk.

Hermine Landvreugd ging het mediageweld van mevrouw Barend een stuk minder goed af. Haar verhalen in Het *zilveren theeëi* konden Sonja Barend niet bekoren, zoveel was wel duidelijk, want ze waren niet autobiografisch. De schrijfster werd dan ook vriendelijk verzocht haar personages vanwege hun buitenissige gedrag moreel te veroordelen. Toen ze daartoe niet in staat bleek, gaf mevrouw Barend de andere gast, Hans Wiegel, het laatste woord. Die mocht het 'literaire' oordeel vellen: 'Nee, een *dergelijk* boekje zou hij zijn dochters niet gaarne ter hand stellen.' Punt, volgende onderwerp.

Autobiografie of niet?

Op deze wijze wordt het begrijpelijk dat er geen Zeemaneffect bestaat. In het programma van Michael Zeeman, dat overigens niet op *prime time* wordt uitgezonden, worden van literaire werken vooral de literaire effecten besproken. De auteurs zijn daarbij niet aanwezig. Hun buitenliteraire persoonlijkheid kan dan ook geen publiek gevolg hebben en de opvallende belangstelling voor de (auto)biografische kanten van het boek heeft derhalve weinig kans.

Er is recent in De Revisor geageerd tegen de (te) grote belangstelling voor de inhoud van romans ten koste van de aandacht voor vorm en stijl. Wie de verkooplijsten en de recensies een beetje in de gaten houdt, weet dat de roep om wat meer attentie voor de laatst genoemde literaire kwaliteiten niet onzinnig is. Men leze bijvoorbeeld de besprekingen van *Chaos en Rumoer* van Joost Zwagerman. Dat boek kent een tamelijk ingenieuze structuur, maar in de aandacht die het kreeg, richtte men zich vooral op het feit dat Zwager-

man presentator was geweest van het radioprogramma *Ophef en vertier* en daarmee op de verhouding tussen ‘de werkelijkheid’ en de roman, waardoor de roman en de daarin beschreven ‘werkelijkheid’ overigens uiterst grappig verknoopt raakten met de realiteit buiten het boek.

Een boek als *De tweeling* van Tessa de Loo is daarentegen bepaald niet ingenieus gestructureerd, maar de inhoud is zeer herkenbaar. Bovendien is het ‘moedig’ van de schrijfster de Nederlands-Duitse verhoudingen eens in een ander daglicht te stellen. Zo richt de aandacht zich bijna uitsluitend daarop. Zo hoorde ik ooit iemand die net een boek van Connie Palmen had gekocht dat beargumenteren met: ‘Omdat ze zo'n moedige vrouw is.’

In het middelbaar onderwijs komen deze literatuuropvattingen uiteraard ook voor. De docent die op literaire gronden een strijd voert tegen *Het verrotte leven van Floortje Bloem* van Yvonne Keuls legt het steevast af tegen de Diepzee top-100 waar dat boek met *De moeder van David S*. de tiende en elfde plaats bezet. Leerlingen die het boek meestal al in de onderbouw gelezen hebben, komen met argumenten als: ‘Zo'n mooi boek, mijnheer, écht gebeurd [en dus herken-baarlen zielig [een inhoudelijk argument dat synoniem is met “mooi”] en zo goed van de schrijfster dat dat nou eindelijk [!] eens aan de orde gesteld wordt.’ Uiteraard spelen de ranglijsten zoals die gepubliceerd worden in HP/De Tijd en Vrij Nederland ook een rol. Wat veel verkocht wordt en in grote stapels naast de kassa ligt, verkoopt daardoor nog beter en zal ‘dus’ ook wel ‘goed’ zijn. Het misverstand dat er een ondubbelzinnige relatie bestaat tussen de kwaliteit van een literair werk en de kwantiteiten waarin het verkocht wordt, is blijkbaar bijkans onuitroeibaar.

Het spiraaleffect dat ik zojuist schetste, bestaat vooral in het middelbaar onderwijs. Een *evergreen* is daar al snel echt een *evergreen*. Na literair en/of commercieel succes en de media-aandacht die daarmee gepaard gaat, komt het boek via docenten Nederlands bij de leerlingen terecht. Daardoor verschijnt het in uittrekselboeken, wordt dus besproken in Diepzee, komt in de top-100 en wordt opgenomen in de Bulkboek-, Penta- of Lijstersreeks. En als het eenmaal die status heeft, kan het heel lang duren voordat het die verliest. Sommige boeken worden zelfs in de loop der tijd opgenomen in alledrie de reeksen. De verschuivingen op die lijsten blijken dan ook allesbehalve spectaculair. Daarbij zijn de boeken die hoog op de ranglijsten verschijnen zelf meestal zulke ‘lijsttijgers’, zoals Diepzee ze noemt, dat hun plaats voor een decennium verzekerd is. Dit lijkt misschien een enigszins gechargeerd beeld. Een enkele keer brengt het tijdschrift immers een nummer onder een titel als ‘Hollandse Nieuwe’, opdat de jonge lezers kennis kunnen maken met Bril en Van Weelden, Herman Brusselmans, Tom Lanoye, Frans Pointl, Wanda Reisel, Maria Stahlie en Joost Zwagerman, of ‘Verborgen juwelen’ dat Theo Thijssen, de verborgen [?] Willem Elsschot en de even verborgen [?] Cees Nooteboom in de aanbieding heeft. Toch zijn dat uitzonderingen tussen reeksen ‘lijsttijgers’ (Boudewijn Büch, Willem Elsschot, Tessa de Loo, J. Bernlef, Joost Zwagerman, Cees Nooteboom, Harry Mulisch, Maarten 't Hart, Tim Krabbé, F. Bordewijk) en ‘klimmers’ (W.F. Hermans, Harry Mulisch, Maarten 't Hart, J. Bernlef, DA Kooyman), (heren die terecht ook wel opgevoerd worden onder de woordspeling: ‘zittenblijvers’).

Verfilmen

Zo'n literair succes kan zelfs min of meer buiten het boek om plaatsvinden, wanneer een roman verfilmd is. De aandacht voor de ver filming van Bordewijks *Karakter*

zorgde er prompt voor dat het boek opnieuw in een van de pocketreeksen opgenomen werd en dat zijn plaats op de ranglijst verstevigd wordt. Geen wonder, want een docent verlokt een moeilijk tot lezen komende leerling met een film misschien tot het ter hand nemen van het boek en met de welwillende leerling kan hij zich buigen over verschillen en overeenkomsten tussen boek en film. Hoe zwaar het effect van zo'n verfilming kan wegen, blijkt bijvoorbeeld uit het oeuvre van Gerard Reve, althans voorzover de ranglijsten dat laten zien. Op basis van die lijsten is Reve uitsluitend de auteur van het verfilmde *De vierde man* en het veel lager genoteerde *De Avonden*. De rest van zijn werk bestaat domweg niet.

Ik haast mij toe te geven dat ik mij hier en daar aan een wat grove schildering bezondig, zoals in het geval van Reve. Uiteraard is de verfilming van *De vierde man* niet de énige oorzaak van zijn aanwezigheid op de fre-

quentielijst. Zo was het boek bijna boekenweekgeschenk en de geschenkjes van de boekhandel doen het over het algemeen opvallend goed. Het is niet te dik, ‘redelijk spannend’ en er bestaat een menigte aan uittreksels van. Het blijft echter een merkwaardig verschijnsel een auteur van een kwantitatief en kwalitatief oeuvre als dat van Reve teruggebracht te zien worden tot één of twee titels. Blijkbaar gaat het de leerlingen niet om Reve, maar om dat specifieke boek met de betreffende eigenschappen.

Bernlef en de dementie

Zo goed als die behoefte aan en de publicatie van ranglijsten complete oeuvres onzichtbaar kunnen maken, zo houden diezelfde lijsten soms op raadselachtige wijze boeken - en daarmee hun schrijvers - althans in het middelbaar onderwijs ‘in leven’.

Van een boek als *Hersenschimmen* van J. Bernlef is achteraf wel te begrijpen wat de mechanismen waren die het tot een succes maakten. Het onderwerp dementie speelt in onze vergrijzende maatschappij een steeds belangrijker rol en menige lezer zal het boek gekocht hebben vanwege de herkenbaarheid. Op de middelbare school is de belangstelling ervoor niet veel minder, want het verschijnsel is nogal eens bekend via opa's en oma's. Het boek stond dan ook vrijwel meteen in de top-10. Het is voorspelbaar dat het een ‘zittenblijver’ zal worden, want het onderwerp zal niet spoedig aan belang inboeten en het boek heeft inmiddels op lijsten, in uittrekselboeken en pocketreeksen z'n plaats gevonden. Vreemd is dat zelfs in dit geval de behoefte aan ‘autobiografische’ gegevens opgeld doet. Bernlef, zo schrijft hij in zijn laatste essaybundel, wordt tijdens lezingen steeds opnieuw geconfronteerd met vragen omtrent zíjn ervaringen met dementie. Desnoods houden mensen zich vast aan het idee dat de schrijver (als niet zijn opa, oma, vader of moeder...) er zelf tijdelijk of in *een vorig leven* aan geleden moet hebben.

Onverklaarbare klevers

Soms is het mij een raadsel hoe ‘de lijst’ in staat is een bepaald boek in stand te houden. Sommige boeken houden het heel lang uit, maar dan doet de tand des tijds zijn werk en verdwijnen *De herberg met het hoefijzer* van A den Doolaard en *Het fregatschip Johanna Maria* van Arthur van Schendel. Misschien moet Diepzee eens een aflevering maken onder de titel ‘onverklaarbare klevers’, want het is mij een raadsel waarom Ruyslincks *Wierook en tranen* en Lampo's *De komst van Joachim Stiller* nog steeds figureren op lijsten die toch de leessmaak van de hedendaagse jeugd zouden moeten reflecteren.

Hoewel? Zo onverklaarbaar is die kleef kracht bij nader inzien niet, wantje kunt haar heel goed een handje helpen. Wanneer Diepzee in de jaargang 1985-1986 aandacht besteedt aan Hubert Lampo speelt de redactie handig de vernietigende oordelen van critici en docenten, [kortom: volwassenen] uit tegen de ‘goede argumenten’ van de ‘fervente jonge lezersgroep’. Over de breedsprakigheid, de overdreven nadrukkelijke symboliek, de ongeloofwaardigheden even geen woord, maarwei over ‘de lang volgehouden spanning, de trage afwikkeling van het mysterie, de extra dimensie van het magisch realisme, de grenzen tussen droom en

werkelijkheid'. Enfin, denk je op dat moment, dat waait wel over. Maar anno 1998 verschijnt het boek opnieuw in De Grote Lijsters en ploft er bij docenten een 'dossier' op de mat dat mij in grote, gele, cursieve letters een 'Exclusief interview met Hubert Lampo' aanbeveelt. Dat interview behelst onder meer zulke prangende vragen als 'Wat is dat magisch-realisme nu eigenlijk?' Lampo laat deze keer gelukkig Jung en zijn archetypen met rust, maar hij doet wel weer heel deftig over simpele dingen. Een toevallig-heidje heet 'synchroniciteit in werkelijkheid' en alle ongeloofwaardigheden in de roman worden schijnbaar tenietgedaan door zijn verklaring: 'Magisch-realisme is voor mij: vrij je verbeelding, je fantasie, volgen, ook als die je dingen suggereert die niet rationeel zijn, maar die ergens met je diepste onbewuste en het mythisch eeuwig menselijke te maken hebben.' Zo haalt de auteur Jung alsnog door de achterdeur naar binnen en giet hij een New Age-sausje over zeer taaie kost. Men leze de eerste twintig bladzijden van de roman om te zien hoe lang volgehouden de spanning is en hoe traag niet alleen de afwikkeling, maar ook de aanloop van het mysterie geschiedt. Enfin, het boek zal vanaf zijn huidige 53e plaats wel een beklimming inzetten en volgend jaar in de buurt staan van *Wierook*

en *tranen* (nu op 12). Toen dat boek in 1977 als tv-film vertoond was, schreef Jeroen Brouwers zijn zoon Daan, die de hoofdrol gespeeld had, een brief die gepubliceerd is in *Kroniek van een karakter, deel 1*:

> [...] Wat een kledder, wat een smodder, wat een draak van een film! Wat een rotfilm! Wat een on-film! Wat een slaapverwekkende, langdradige, melige, kitscherige, opium-voor-het-volk-film!
> Wijwaterbakken, kruisbeelden, heilig hartbeelden, mariabeeiden, bidkapellen, kerken, kloosterkapellen, kruistekens, weesgegroeten, kruiswegstaties, nonnen, pastoors, wierookvaten, zonden en doodzonden.
>
> En meneer Ruyslinck maar zeggen dat hij blij is, dat de regisseur, 'het religieuze element' 'goddank' niet heeft benadrukt.' In één adem door pakt Brouwers tussen haakjes het boek zelf ook nog even mee: 'qua symboliek is het om je te bescheuren van het lachen, maar dat *hele* Wierook-en-tranen-romannetje staat scheef van de kermiseffecten en kost-schoolmeidensentimentaliteit.'

In *Vlaamse leeuwen* neemt Brouwers Ruyslincks infecte Nederlands onder de loep en citeert een bladzijde lang taalfouten uit een van zijn romans. En hij noteert: 'Hugo Raes? Ward Ruyslinck? Jos Vandeloo? Dit lijken al namen te zijn uit het voetnotenapparaat in een toekomstig vademecum over ooit zich in Vlaanderen gemanifesteerd hebbende letterkunde-spoken.' Brouwers voorspelt hen de vergetelheid, maar heeft in deze buiten de macht van de lijsten gerekend, want daar spoken de laatste twee auteurs nog steeds in rond.

Lampo en Ruyslinck delen een geschiedenis. Hun werk werd gecanoniseerd toen over beiden in respectievelijk 1973 en 1974 een deeltje gepubliceerd werd in de reeks *In contact met het werk van moderne schrijvers*; waarin persoon, leven, motieven, thema's en symboliek uit de doeken gedaan werden. Daarmee werd hun werk op één lijn geplaatst met dat van Jan Wolkers, Harry Mulisch en W.F. Hermans aan wier werk de andere deeltjes van de serie gewijd waren. Opname in uittrekselboeken was een vanzelfsprekendheid, en wanneer er eenmaal voldoende secundair materiaal is, blijft een boek voorlopig wel populair. Dat is comfortabel voor gemakzuchtige leerlingen en docenten. Vervolgens kwamen de Bulkboekuitgaven, De Lijsters en de Pentapockets en zo bleven de boeken in leven, met als voorlopig hoogtepunt het dit jaar te beleven infuus voor het boegbeeld van het magisch-realisme. Toch heeft Brouwers gelijk, want ook de rest van hun oeuvres 'bestaat niet'.

Studiehuis en tweede fase

Zou het vliegwiel van de literatuur in het middelbaar onderwijs vastlopen nu 'alles anders' moet? Gaat de canon op de helling? Misschien lijkt het er even op, maar schijn bedriegt en het einde van 'de lijst' is beslist niet in zicht.

In 1998 of 1999 zijn de middelbare scholen verplicht de Tweede Fase in te voeren, hetgeen onder andere inhoudt dat leerlingen geen vakkenpakketten meer kiezen, maar vakken die binnen een 'profiel' samenhangen. Tevens is het de bedoeling dat het accent van het onderwijs meer op het verwerven van vaardigheden dan van kennis komt te liggen. Daarom zullen leerlingen in het zogeheten 'studiehuis' moeten

‘leren leren’. Zij zullen zich breed moeten ontwikkelen, actief zijn en zelfstandigheid ontwikkelen en er moet in het onderwijs recht gedaan worden aan de verschillen tussen leerlingen. Voor het traditionele literatuurprogramma heeft dit uiteraard ook gevolgen.

In de wetgeving stond dat een leerling, wilde hij in aanmerking komen voor een diploma, kennis van en inzicht in aspecten van de Nederlandse literatuur verworven moest hebben.

In praktijk kwam dat er op de meeste scholen op neer dat leerlingen kennis namen van literaire begrippen, via lessen literatuurgeschiedenis enig inzicht verwierven in literaire stromingen en dat zij aan de hand van een twintig- tot vijfentwintigtal boeken de verworven theoretische kennis aan de praktijk konden toetsen. In het Tweede Fase-onderwijs zullen de accenten in het literatuuronderwijs op andere zaken komen te liggen. In een voorlichtingsbrochure van het Instituut voor leerplanontwikkeling staat dat een kandidaat in staat moet zijn leerervaringen op te doen door het lezen van een gevarieerd aanbod aan teksten, zodat hij in aansluiting op zijn persoonlijke voorkeuren zijn leessmaak kan ontwikkelen. Als je er niet chagrijnig van werd zou je erom moeten grinniken: de kans tot

een gevarieerd aanbod aan teksten hád een leerling als hij zich tenminste niet uitsluitend liet leiden door Diepzee, de pocketreeksen en als hij het geluk had een enthousiaste docent te treffen die het literaire aanbod volgt en aanbiedt. Een leerling kon dan twintig (HAVO) of vijfentwintig (VWO) boeken lezen en zo een begin van een leessmaak ontwikkelen, liefst níet een die voornamelijk aansloot op zijn persoonlijke voorkeuren, maar liever eens 'iets anders', zodat het onderwijs hem (of haar uiteraard) liet kennismaken met iets dat hij nog niet kende. Een confrontatie met een wereldbeeld dat niet het jouwe is zou immers wel eens vruchtbaarder kunnen zijn dan de zoveelste voorgekauwde wandeling door een stukgelezen evergreen.

Geheel in strijd met dit uitgangspunt is, vanwege een andere benadering van de studielast voor leerlingen, het aantal te lezen titels teruggebracht tot respectievelijk acht en twaalf! Er wordt braaf uitgelegd dat die aantallen gebaseerd (let op dit woord!) zijn op de tijd die een leerling nodig heeft voor lezing en verwerking van het werk. Voor het HAVO betreft het honderdveertig 'studielasturen' en voor het VWO honderdachtenzestig. En dan komt de aap uit de mouw: dit is nattevingerwerk, dat aantal uren is een, nauwelijks ergens op gebaseerde, *schatting*.

MTV en de Matthäus Passion

Bij die verwerking hoort dat leerlingen hun 'evaluatie van de persoonlijke leeservaringen' vastleggen in een leesdossier. Uiteraard staan begrippenapparaat en literatuurgeschiedenis daarbij in dienst van de tekstervaring. Men is helaas vergeten dat het aanbrengen van dat begrippenapparaat moet geschieden in een daarvoor ontoereikend aantal lesuren en dat de literatuurgeschiedenis op het HAVO geschrapt is (waardoor er over een paar jaar weer geklaagd zal worden over het gebrekkige historische inzicht van studenten) en op het VWO tot een uiterst summiere samenvatting ingekrompen.

J.A. Dautzenberg heeft er in een humoristische, maar treffende vergelijking op gewezen dat de wens of eis dat leerlingen hun 'persoonlijke leeservaringen' 'evalueren' tamelijk irreëel is: hoe moet een leerling die bijna uitsluitend naar MTV kijkt een persoonlijke ervaring van de uitvoeringvan de *Matthäus Passion* 'evalueren'? zo vroeg hij zich af. Tegen welke ervaringen kan die leerling deze afzetten?

Toch moet hij niet klagen, zou je bijna zeggen, want hij reageerde nog op leeservaringen, terwijl elders in de brochure gesproken wordt over 'leerervaringen'. 'Eén kettertje verschik' (Hugo Brandt Corstius), maar een niet onbelangrijk lettertje, want eens te meer blijkt dat ook hier verwacht wordt dat het accent niet op de literatuur komt te liggen, maar op de maatschappelijke aspecten er van. 'De vorm van het literaire werk is *dus* ondergeschikt aan de inhoud,' concludeert de folder veelzeggend en de leerling moet 'een aantal leerervaringen opdoen ten aanzien van aspecten van de maatschappij, op grond waarvan hij zijn visie op de werkelijkheid en zijn plaats daarin kan ontwikkelen.' Literatuuronderwijs als levensbeschouwing. Een bijzondere aanpak om de samenhang tussen de vakken gestalte te geven, dat moet ik zeggen.

Of het nu om leeservaringen of leerervaringen gaat, feit blijft dat leerlingen het met een beduidend aantal ervaringen minder zullen moeten doen dan vroeger. Dat is wel ironisch als je bedenkt dat er bij de moderne vreemde talen juist de tendens ontstaat om de taal meer te verwerven door zoveel mogelijk teksten te lezen en door minder theoretisch te zagen over grammatica. 'Meters maken,' heet dit wel in

de wandelgangen. In de literatuur zal de didactische aanpak daar voortaan haaks op staan en zullen dat dus centimeters, hooguit decimeters worden.

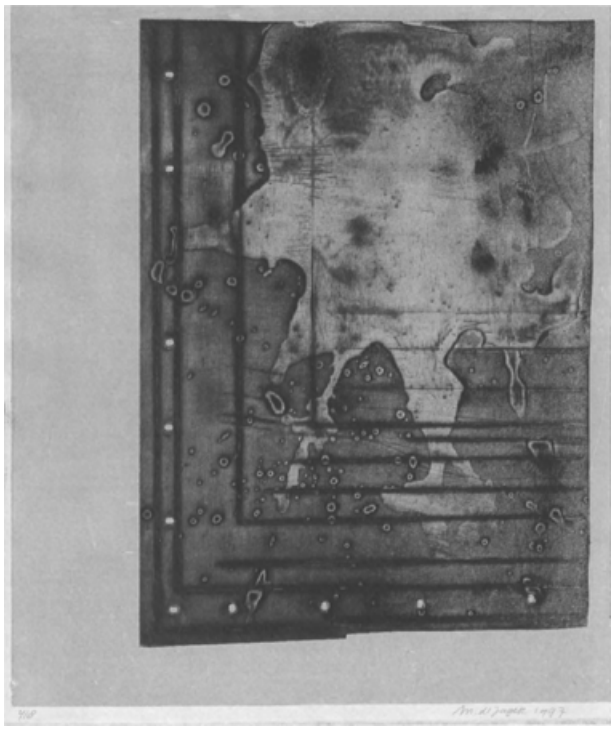
De suggestie werd gewekt dat kwantiteit plaats moest maken voor kwaliteit. In de ogen van voormalig staatssecretaris Netelenbos lazen leerlingen louter uittreksels en daarom moest het allemaal met meer verdieping en individueler. Maar vooral dat laatste zal natuurlijk níet gebeuren. Integendeel, de ‘top’ van gelezen en te lezen boeken zal alleen maar smaller worden. In een grotere hoeveelheid te lezen boeken zal een leerling nog wel eens ‘iets anders’ dan de gebaande paden willen proberen, maar in de nabije toekomst bestel je twee jaar achter elkaar één van de pocketreeksen, daar krijg je een, alvast ‘dossier’ geheten, bijlage bij die je vervolgens in je eigen hoogst individuele leesdossier zo'n beetje overschrijft en klaar is Kees. In de film *Life of Brian* komt een scène voor waarin Brian zijn ‘volgelingen’ voorhoudt dat ze hem niet langer

moetvolgen, because ‘You are all individuals!’ De honderden roepen als één man: ‘Yes, we are all individuals!!’ Zo gaat de literatuur in het middelbaar onderwijs er steeds meer uitzien.

‘En die broodnodige verdieping dan?’ roept Netelenbos. Die verdieping, mevrouw, was er al lang, niet alleen in de lessen, maar vooral door leerlingen die, *nadat zij een aantal evergreens gelezen hadden*, uit een behoefte aan persoonlijke ontplooiing, uit de behoefte uit de slagschaduw van alsmaar dezelfde schrijvers, de slagschaduw van alsmaar dat ene werk te treden, kwamen vragen om ‘iets anders’. Dautzenberg heeft gelijk: je kunt pas gaan vergelijken als er méér is. ‘Als je één ding maar onthoudt, dat je heel veel weg moet gooien, voor je echt iets overhoudt,’ schreef de dichter, en hij had gelijk. Maar je kunt pas ‘heel veel’ verwerpen als je eerst nog veel meer verwerkt hebt. Je kunt pas lees-, of voor mijn part leerervaringen met elkaar vergelijken (‘evalueren’) als je er een heleboel hebt opgedaan.

Het vliegwiel in het literatuuronderwijs zal dus hooguit sneller gaan draaien. Schoolboekenuitgevers zullen in tijdschriften en ‘dossiers’ hapklare verdiepende inzichten opdienen, steeds maar weer gebaseerd op dezelfde literaire krakers en daarvan zullen leerlingen er nog minder van hoeven te lezen dan vroeger. De kans dat leerlingen zich, na het tot zich nemen van enkele ‘zittenblijvers’, eens zullen verdiepen in literaire werken die buiten de canon vallen, wordt kleiner en de mogelijkheid dat er nog meer schrijvers ‘schrijver van één boek’ zullen worden, wordt alleen maar groter.

Ron Elshout (1956) is docent Nederlands in Schiedam en redacteur van BZZLLETIN.



Annelies Passchier en Margot de Jager
Interieur
Het kleed

Eerste tafereel

Een woonkamervan een vooroorlogse flat. Langs de rechtermuur staan verhuisdozen opgestapeld. Langs de linkermuur staat een half ontmantelde wandkast. Bij de vensterbank aan de achterzijde staan volle vuilniszakken, die noggesloten moeten worden. Op de planken vloer ligt een groot geblokt kleed, daarop staan een tafel en vier stoelen.

De deur zwaait open. Met veel moeite slepen een oudeman (Otto) en een oude vrouw (Angèle) een ouderwetse toilettafel over de vloer. Otto staat stil en wist zijn voorhoofd.

Angèle
Vooruit! Hij kan echt niet mee.

Otto
Rustig. Ik ben niet doof.

(Otto bukt zich. Ze zeulen het gevaarte verder en laten het staan bij de vuilniszakken)

Otto
We gooien meer weg dan we meenemen.

Angèle
Dat moet ook, je kunt je kont daar niet keren.

Otto
Eerst doe je er een half leven over om iets te bemachtigen, en als je dan eenmaal tijd hebt om er eens goed naar te kijken moet het de deur alweer uit.

Angèle
Je wilt toch niet beweren dat je nu ook al zo gehecht bent aan die toilettafel. De helft van de tijd zag je hem niet vanwege alle troep die erop lag.

Otto
Ik wist dat hij daar stond.

Angèle
De tafel kan mee, de eetkamerstoelen, de grote fauteuils. Dan is het daar wel vol. Wil je thee?

Otto
Lekker.

(Angèle gaat de kamer uit. Otto knielt op het vloerkleed en raapt iets op. Hij blijft zitten.

Er huppelt een klein jongetje de kamer binnen, gevolgd door een jonge vrouw met een theeblad, waarop een beker en een kop en schotel staan. Het jongetje heeft een leren tas over zijn schouder hangen. Hij knielt op het kleed. Uit de tas haalt hij een stapel ansichtkaarten. Hij legt wat kaarten op het blok waarop hij staat. Dan springt hij naar een ander blok. Ook daar legt hij wat kaarten neer. Zo springt hij van blok naar blok)

De jongen
Amerika! Engeland! Duitsland!

(Springt sneller)

Afrika! België! Frankrijk! Spanje! Rusland! China! Nederland!

(Hij maakt een pirouette, springt weer verder)

Amerika! Engeland! Duitsland! Afrika!...

De vrouw
Doe es wat rustiger.

De jongen
De post, de post!

(De jongen pakt zijn tas en rent de kamer door. Overal legt hij een kaart neer: op de stoelen, op de vensterbank, in de laatjes van de wandkast, in de reet tussen de drempel en de deur. De vrouw staat op en loopt de kamer uit. Ze komt terug met de post. Ze gaat aan tafel zitten)

De vrouw
Kijk eens.

(De jongen klimt bij haar op schoot)

De vrouw
Al voor je verjaardag.

De jongen
(*lacht*) Ik word vijf.

De vrouw
Vijf bootjes, zie je.

De jongen
Welk land?

De vrouw
Suriname. Van oom Gijs.

De jongen
Kan ik die oom ook eens zien?

De vrouw
Misschien komt hij in de zomer.

(Ze knuffelen)

De vrouw
Kom. We gaan boodschappen doen.

(De jongen en de vrouw verlaten de kamer)

(Otto zit op de grond te huilen. Angèle komt binnen met de thee)

Angèle
(*geschrokken*) Wat is er?

(Otto gaat aan tafel zitten)

Otto
De deur stond op een kier. Ik zag moeder op haar sterf bed liggen. Ik wilde haar een kaart bezorgen. Ik zag haar lachen, de hele kier was één grote lach.

Angèle
Je droomde.

Otto
Ik zag het.

(Ze drinken thee)

Otto
Verleden jaar heb ik nog een keer naar die brieventas lopen zoeken. Weet je nog? Ik was er heilig van overtuigd dat hij in huis moest zijn.

Angèle
Wat zit je toch te miezen. Vanavond moet alles ingepakt zijn. Boven staat het logeerbed nog. En de ombouw. Als je die nou voor het eten ziet af te breken.

Otto
Gek dat je meestal vergeet op welk moment je iets wegdoet. Net of zoiets gedachteloos gebeurt.

(Angèle gaat staan. Ze ruimt de kopjes op)

Otto
Het kleed gaat mee.

Angèle
Het kleed gaat niet mee.

Otto
Wel!

Angèle
Het gaat niet mee! Daar hebben we het al over gehad. Denk na! Er ligt prachtige vloerbedekking. Daar ga je toch niet zo'n oud lijk overheen gooien?

Otto
Wat moet ik in een huis dat niets bewaart?

(Angèle doet hardhandig de deksel op de suikerpot)

Angèle
Ga toch naar boven en haal die ombouw uit elkaar!

(Ze gaat met de theespullen de kamer uit. Otto loopt achter haar aan de deur uit)

Tweede tafereel

(Dezelfde woonkamer. Het is haast avond. De lamp is aan. Het vloerkleed ligt opgerold bij de tafel. Otto en Angèle komen de kamer binnen. Ze dragen samen een stapel planken, die ze bij de vuilniszakken neerleggen)

Otto
Je denkt niet dat je nog iemand blij kunt maken met dit bed?

Angèle
Wie ligt er tegenwoordig nog in zo'n kraakkast! Zoiets bied je niet meer aan.

Otto
Jij je zin.

(Otto loopt de kamer uit en komt terug met een fles jenever en twee borrelglazen)

Otto
Wil je er een?

Angèle
Nu?

(Otto haalt zijn schouders op en schenkt beide glazen vol. Hij gaat aan tafel zitten, zet z'n beide voeten op het opgerolde kleed. Drinkt. Angèle schuift aan. Blijft met haar handen in haar schoot zitten)

Otto
Herinner je je nog de eerste keer, hier op dit kleed?

Angèle
Je was zeer groen, Otto. Zeer groen.

Otto
Maar origineel. Je was verrast dat we op de vloer belandden.

Angèle
Even dacht ik dat het hartstocht was.

Otto
Dat was het!

Angèle
Het was naïef.

Otto
Je was zo mooi die nacht. We knielden en kusten.

Angèle
Je wist van toeten noch blazen. De kunst van het verleiden was je vreemd. Nog trouwens.

Otto
Was het weer niet goed, soms?

Angèle

(donker)

Ik wilde weg van huis. Jij was mijn kans. Je kwam uit een andere wereld.

Otto
Mevrouw bot kan op de pot.

Angèle
Je bent een schat, maar je blijft een boer.

Otto
Ja, zeg...

Angèle
Nooit gedacht dat ik nog eens achter de vitrages zou belanden, ergens in een dooie straat.

Otto
We hebben geen vitrages.

Angèle
Zo voelt het dan.

(Ze neemt haastig een slok)

Otto
Je klinkt als een mokkend jong mens.

Angèle
Ik droomde van een ander leven.

Otto
Wat moeten we dan? Geld om te doen wat we willen hebben we niet, en kinderen om bij in te trekken hebben we ook niet.

Angèle

(kwaad)

Onteigend. Ik ben onteigend. In de ban gedaan door m'n eigen familie.

(Zwijgt even)

Die toilettafel gaat vandaag de straat nog op!

Otto
Vergeet niet dat je het deed voor een goede zaak. Zeg niet dat het niet zo was, want zo was het wel! Je deelde een ideaal met anderen. Samen hebben we de maatschappij en het maat schappelijk denken op een hoger plan gebracht.

Angèle
Otto!

Otto
Mensen vergeten moedwillig waarom en hoe ze ergens terecht zijn gekomen. Altijd grijpen we terug naar een oude droom. Maar we gaan voorbij aan de momenten waarop we besloten rechts of links te gaan, omhoog of omlaag. En dat zijn toevallig wel de momenten die ons leven bepalen.

(Pauzeert)

Het kan mij niet schelen als ik niet de man van je dromen was.

(Speelt met zijn glas)

Je familie kwam trouwens al je neus uit vóórdat je mij kende. Denk je echt dat je gelukkiger was geweest als je daar was blijven hangen? Laat me niet lachen! Je had nu alleen in een duurdere jurk ergens achter duurdere potten gezeten en met een zure kop naar buiten gekeken, jezelf vervloekend dat je nooit het lef had om met die hele rataplan te breken...

Angèle
Zo kun je overal wel een draai aangeven.

(Ze drinkt in een teug haar glas leeg)

Otto
Dat moet ik wel, want anders...

Angèle
Nou?

(Otto rolt een gedeelte van het vloerkleed weer uit)

Otto
Ga liggen.

Angèle

(lacht ongelovig)

Hè?

(Otto rolt het kleed verder uit)

Otto
Ga nou!

(Angèle gaat liggen. Ze zwijgt)

Otto
Nee, zo.

(Otto pakt haar benen en trekt Angèle een stukje van het kleed af, zodat haar voeten en huiten erbuiten liggen. Hij gaat naast haar liggen en trekt met zijn hand het kleed over hen heen. Dan zet hij stevig af en rolt over Angèle heen, het kleed vasthoudend. Er ligt nu een grote rol op de vloer. Aan één zijde steken hun voeten en een deel van de onderbenen eruit)

Otto

(gesmoord)

Laat nu de vullus maar komen.

Angèle

(giechelend)

Eindelijk op reis.

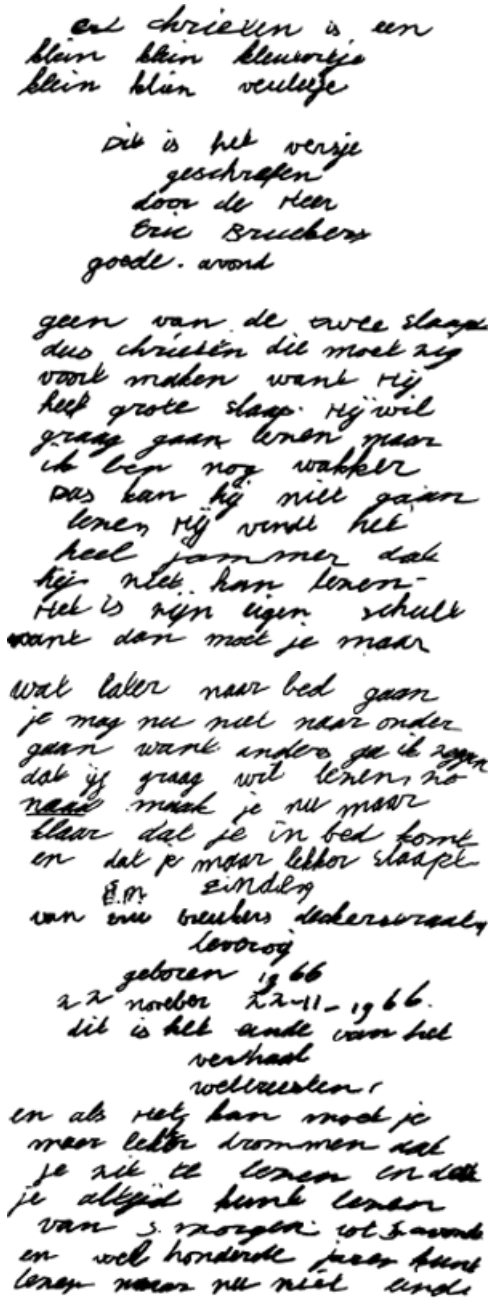
Otto
Met de benen vooruit het huis uit.

Onder de noemer 'Interieur' werken beeldend kunstenaar Margot de Jager en schrijver Annelies Passchier momenteel samen aan een reeks combinaties van aluminiumdrukken en tekst
In dit nummer verschijnt de derde episode: 'Het kleed'.
Margot de Jager (1956) voltooide in 1985 haar opleiding aan de Gerrit Rietveld Academie. Sindsdien exposeert zij geregeld.
In 1998 had zij een solotentoonstelling bij galerie Oele in Amsterdam.
Annelies Passchier (1955) publiceerde de verhalenbundel Mors *(1990) en de roman* Een vorstelijk hotel *(1993).*

De laatste lezer
Chrétien Breukers
Tussen Pietje Puk en porno

Eerste bewijs

Het eerste bewijs is een brief die mijn broer me schreef, en die hieronder is afgedrukt. Mijn broer houdt van slapen en ik hou van lezen, dat is altijd al zo geweest, en we sliepen in die tijd bij elkaar op de kamer. Ik was een jaar of tien toen ik die brief ontving. Mijn broer was acht.


dat schrijven is een
klein klein kleurtje
klein klein veultje

dit is het versje
geschreven
door de heer
Eric Breukers
goede. avond

geen van de twee slaapt
dus schrijven dit moet zij
vaak maken want hij
heft grote slaap. hij wil
graag gaan lezen maar
ik ben nog wakker
dus kan hij niet gaan
lezen hij vindt het
heel jammer dat
hij niet kan lezen
het is zijn eigen schuld
want dan moet je maar

wat later naar bed gaan
je mag nu niet naar onder
gaan want anders ga ik zeggen
dat jij graag wil lezen nu
maar maak je nu maar
klaar dat je in bed komt
en dat je maar lekker slaapt
E.N. einde
van eric breukers dichtersvereniging
leerdorp
geboren 1966
22 november 22-11-1966.
dit is het einde van het
verhaal
wel bijzonder
en als niet kan moet je
maar lekker dromen dat
je zit te lezen en dat
je altijd blijft lezen
van 's morgens tot 's avonds
en wel honderde jaren blijft
lezen maar nu niet eindelijk

De bibliobus

Elke maandagmiddag stond de Bibliobus bij de school, net even buiten het schoolplein. Een maandag op de lagere school! Deze herinnering is, ongetwijfeld, vals, maar ik weet zeker dat ik met plezier naar school ging, na een lang weekend vol helemaal niets, of vol verveling, op z'n best. Ik had een rode jongensfiets, merk Union.

Elke eerste ochtend van de schoolweek gaf mijn moeder mij een tas vol boeken (jij vergeet je hoofd nog eens) mee. Die moesten worden ingeleverd tegen weer nieuwe boeken. Jammer genoeg heb ik nooit precies bijgehouden hoeveel boeken ik tijdens de lagere school heb gelezen. Het moeten er heel wat zijn ge-

weest, al kan ik van bijna geen boek de precieze inhoud navertellen.

Het is om depressief van te worden: zoveel boeken die je ooit tot je nam, waarvan er geen een blijvende indruk op je heeft gemaakt. Ik las, meen ik, bijna dag en nacht, maar wat ik las is weggezakt, en ik kan de weggezakte informatie met geen mogelijkheid terughalen.

De busbibliothecaris was een door mij toen zeer oud gevonden man met half lang, zwart haar en een baard. Hij droeg altijd dezelfde ribfluwelen, sleetse broek, waarboven, afhankelijk van het seizoen, een hemd met enorme boordpunten of een vormeloze trui, om zijn ongetwijfeld witte bovenlijf te bedekken. Dit speelt zich allemaal af in de jaren zeventig, het decennium van de wansmaak. Soms werd hij geassisteerd door twee dames, van wie ik me helemaal niets meer herinner. Gek genoeg weet ik wel nog zeker dat het om twee dames ging.

En ik weet ook nog dat het echte dames waren, met dameskleren en een damesuiterlijk, geen gemankeerde hippies.

Elke week mocht ik vijf boeken lenen, uit de categorie die voor mijn leeftijd was bestemd. Na verloop van tijd had ik alle door een hogere macht voor mij bestemde boeken gelezen. De baas van de bibliobus weigerde mij echter, ondanks een geschreven verzoek van mijn moeder, de toegang tot de volgende categorie. Als hij daar aan begon, was het einde zoek! Ik kon de onrechtvaardigheid moeilijk verteren. Die man vertegenwoordigde de ‘gevestigde orde’. Het kwam mij voor dat hij zo streng was om mij dwars te zitten, dat hij daar een gedeelte van zijn levensvreugde aan ontleende. Misschien vond hij het, dacht ik, vervelend dat ik zoveel boeken had gelezen, terwijl hij elke dag in zijn malle bus moest plaatsnemen, als een SRV-man van het bibliotheekwezen.

Ik verstoorde de orde. Er was beslist welke boeken bestemd waren voor welke leeftijden. Dat iemand al die boeken zou lezen, daarin was niet voorzien. Ik kreeg geen toestemming om andere boeken te lezen. Wel mocht ik boeken voor jongere kinderen lezen, maar die had ik ook al uit.

De meester van de derde en vierde en de meester van de zesde klas, tussen wie een onuitgesproken, maar duidelijk voelbare spanning hing, een spanning die met een door de meester van de derde klas als onrechtvaardig gevoelde promotie van de meester van de zesde klas te maken had, beheerden allebei een privé-bibliotheek. Die boden een uitwijkmogelijkheid, maar na verloop van tijd werd ik, noodgedwongen, een herlezer.

Ik realiseerde me voor het eerst dat ik de inhoud van boeken heel snel vergat.

Het geheugen is een rommelkamer, of liever een aantal rommelkamers, waarin ons verleden is neergekwakt. Af en toe betreden we zo'n kamer, met afkeer, om een van de boedelstukken te bekijken en af te stoffen. Het meeste wat we aantreffen ziet er anders uit dan we verwachtten, en bijna alles is nutteloos, echte rommel. Omdat we laf zijn, gooien we nooit iets weg. Mijn moeder werd ook lid van de bibliobus en verschafte me zo toegang tot de andere, verboden wereld. Ik ontdekte dat ik sommige boeken wel kon lezen zonder iets van het verhaal te begrijpen. Steeds vaker kwam ik woorden tegen die ik niet kende. In die tijd ontstond het idee dat ik alles zou gaan begrijpen, maar dan ook alles. Ik hoefde alleen maar ouder te worden en moest blijven opletten.

Gezamenlijk lezen

In de schoolvakanties ging ik op bezoek bij een vriend die aan de andere kant van het dorp woonde, wel twee kilometer fietsen ver weg. Als ik bij hem was aangekomen wisselden we eerst de nieuwtjes (geen) uit, waarna we samen gingen lezen. Hij zat in een stoel en ik zat in een andere stoel, of we lagen naast elkaar op de grond. En we lazen. De boeken die we uit hadden legden we op een stapel voor ons. Dat waren de boeken die we kenden.

Met die schoolvriend had ik mijn eerste, voor-literaire discussies, bijvoorbeeld over het verschil tussen de boeken van C. of P. of J. Nowee, ik geloof dat J. het nipt won van C. en P., en over de boeken van C. van Abcoude, de schrijver van de Pietje Bell-reeks. Pietje Bell vereerden we eerst, maar later vonden we hem toch een beetje al te overdreven half-braaf.

Zo ‘verlazen’ we ons verstand, althans, dat was wat de moeder van die schoolvriend altijd tegen ons zei: ‘Zo verlezen jullie je verstand.’ Het was mijn eerste confrontatie met de weerzin die de lezende mens oproept

bij mensen die niet zoveel moeten hebben van wijsneuzen die zich alsmaar omringen met boeken.

Lezen was, zeker toen ik nog maar net kon lezen, letterlijk gelijk aan zelfverlies. Ik begon een boek te lezen en na een paar bladzijden was ik helemaal van de wereld, als in een roes, opgenomen in de wereld van woorden en illustraties, ik las me het verhaal in, de wereld draaide niet meer, de klok stond stil. Het verhaal speelde zich voor mijn ogen af, ik had mezelf bij de personages gevoegd; maar nooit ben ik lezend in slaap gevallen. Tijdens het lezen was ik niet aanspreekbaar, ik hoorde of zag helemaal niets van wat om me heen gebeurde.

Iedere lezer is de eerste lezer en, tegelijkertijd, de laatste. Voor hem heeft niemand ooit een boek gelzen. Na hem zal niemand meer een boek lezen.

In keteldorp

Pietje Puk is een misselijk mannetje. Hij is al jaren postbode in het vervelende Keteldorp. Onlangs heb ik een twintigtal aan hem gewijde boeken herlezen, en mijn warme herinneringen aan het personage zijn een voor een aan barrels geslagen. De auteur van de reeks, H. Arnoldus, moet wel zijn uitgerust met een bijna ontroerende naïviteit, of met een onoverkomelijke mensen- en kinderhaat. Anders zou hij niet zoveel energie hebben gestoken in deze pompeuze Piet. Ik herinnerde mij de door mij gelezen boeken over Pietje Puk tot voor kort als volgt: korte, weinig spannende, maar altijd amusante episodes uit het leven van een ambtenaar in een kleine, besloten gemeenschap. Ik had ze rustig laten liggen, in die stoffige hoek van mijn geheugen, meer nabeeld dan herinnering, horend bij de jaren voordat ik mij ergens echt druk om ging maken, als als als.

Maar een maand geleden was ik bij iemand op bezoek. In zijn boekenkast was de voornoemde reeks van Henri Arnoldus prominent aanwezig. Daarover sprak ik mijn verbazing uit, wat me, voordat ik kon uitleggen waarom, op een reprimande kwam te staan. Altijd die elitaire houding, altijd dat gelijkhebberige - waar haalde ik de moed vandaan? Het was, vond mijn vriend, op zijn minst onbeschoft, zoveel commentaar op (een deel van) zijn verzameling.

Ik vertelde wat het zien van de boeken bij me had losgemaakt en probeerde de verwijten van mijn vriend te ontzenuwen. Natuurlijk lukte dat niet. Ondanks alles mocht ik de boeken van hem lenen. Voordat ik die avond ging slapen, las ik er vier. De teleurstelling was groter dan ik had kunnen vermoeden.

Ik begon mezelf kwalijk te nemen dat ik deze boeken ooit met plezier had gelezen; en ik begon mezelf kwalijk te nemen dat ik de herinnering niet met rust had gelaten. Ik had geen enkele dwingende reden om mij een week of wat bezig te houden met wat boeken uit mijn vroege jeugd, uit de tijd waarin ik nog maar net kon lezen en alles gretig tot mij nam.

Ik was Pietje Puk en de boeken die Henri Arnoldus over hem had geschreven helemaal vergeten. En ik had minstens tien jaar niet aan hem gedacht. Door de aanblik van de banden in de boekenkast van mijn vriend, werd een kamer in de rommelkamer van mijn geheugen geopend.

> Ben je al eens in Keteldorp geweest?
> In Keteldorp, daar woont Pietje Puk.
> Pietje Puk is geen jongetje en het is ook geen meisje.
> Pietje Puk is een aardig mannetje.

Hou oud is dat mannetje?
Dat is het 'm juist. Niemand weet, hoe oud Pietje is.
Soms vragen de kinderen uit Keteldorp aan hem:
‘Zeg, Pietje Puk, hoe oud ben jij eigenlijk?’
Dan trekt Pietje een gek gezicht en hij knippert met zijn ogen en oren tegelijk.
‘Zo oud als m'n, maar niet als m'n tanden,’ zegt hij lachend.
Nou ja, dat klopt precies, maar je weet nog geen sikkepitje meer.
[...]
Wat doet Pietje Puk voor de kost? Is hij bakker, of slager, of smid?
Misschien is hij agent, of burgemeester?
Mis! Helemaal mis!
Pietje Puk is de postbode van Keteldorp.
[...]
Keteldorp is niet groot. Er zijn tien kleine straatjes in het dorp, meer niet.

[...]
En... Pietje is de vriend van iedereen, van groot en klein, van oud en jong.
Ja, ja, die Pietje is een aardig, vrolijk mannetje met

een lachende snuit. Hij kan altijd lachen, zelfs als de zon niet schijnt. Pietje lacht zelfs als het niet voor de wind gaat. En soms gaat het Pietje niet voor de wind.
O, wat maakt die Pietje Puk veel mee in dat kleine, gezellige Keteldorp!

Van alle jaren de mooiste

Ik dacht alleen nog maar aan Pietje Puk. Ik las en herlas de witte, door Carol Voges geïllustreerde en door De Eekhoorn uitgegeven boeken. Allerlei jeugdherinneringen, prettige en minder prettige, kwamen naar boven. Het was onmogelijk om nog een letter op papier te krijgen. Ik zat in mijn fauteuil, rookte sigaren (net als Pietje Puk), dronk koffie (idem) en staarde voor me uit (Pietje is een levenslustig, ondernemend mannetje).

Deze droom:

Ik zat weer op de lagere school. Op de speelplaats was het een drukte van belang. Ik zag veel donkere kinderen, en een klein, Surinaams meisje met rastakrullen vertederde me het meest. Ze droeg een rode regenjas. Iedereen was buiten omdat de school van binnen onttakeld zou worden.

De lokalen stonden vol oude rommel. Het behangpapier was al van de muren getrokken. De meester van de vijfde klas kwam naar me toe en vroeg of ik er al iets opgeschreven had. Ik begreep precies wat hij bedoelde en antwoordde ontkennend. Dan werd het hoog, hoog tijd.

Ik probeerde met een viltstift iets op een plank te schrijven. ‘Van alle jaren de mooiste’, maar het ging niet. Steeds maakte ik een fout, of gleed de viltstift uit. Zonder te kijken, wist ik dat er iemand naast me stond. Het was mijn broer. Na weer een aantal mislukte pogingen, er vormde zich al een hele rij, groette ik hem. ‘Dat zou tijd worden,’ zei hij.

De meester van de vijfde klas gaf me een stuk behangpapier. Ik schreef en schreef, maar het lukte niet. Op het laatst gaf ik het op en liet mijn definitieve, schots en scheef staande versie aan hem lezen.

Wat of het moest voorstellen.

'Van alle jaren de mooiste,' zei ik. 'En dat daar is mijn hand tekening.' Ik keek met afgrijzen naar de droedels. Iemand haalde er zijn hand overheen. De letters vervaagden, ik kon niet meer lezen wat er precies stond.

De droom verbaasde me. Van alle jaren de mooiste: was ik er onwillekeurig van overtuigd dat de jaren op de lagere school tot de mooiste van mijn leven behoorden? Dat leek me sterk. Het waren in eerste instantie zorgeloze, op het laatst verwarrende en onzekere jaren. Ik wist dat ik ooit, misschien, wel uitgesproken gedachten had gehad en weer zou krijgen, later, maar had er op dat moment even geen. Het was een onbepaalde periode. Ik vertelde mijn droom aan iemand. Ze begon te lachen en zei: 'Dat is ook wat, jij vindt jezelf blijkbaar de mooiste, het mooiste dat al die school ooit

heeft voortgebracht.' Ik was stomverbaasd. Meestal ben ik in staat om van alles en nog wat achter mijn dromen te zoeken, en aan deze uitleg had ik nog geen seconde gedacht!

Ik viel terug in mijn eigen en lagere leeftijdscategorieën. Mijn moeder liet haar abonnement verlopen en ik ging de confrontatie uit de weg. Het had geen zin om de strijd met de busbibliothecaris voort te zetten. Hij, de man in de sleetse broek, zat triomferend achter de kleine balie; hij wist zich gesteund door het opperste leesgezag.

In de vijfde klas las ik, nu uit baloriheid, nog steeds de boeken die bestemd waren voor de tweede en derde klas. De tijd dat ik de boeken voor mijn leeftijd 'allemaal' uit had, was voorbij. Ik las maar wat en liet me imponeren door mensen van wie ik dacht dat ze veel hadden gelezen. Een belezenheid die in mijn verbeelding gelijk was aan alwetendheid, de alwetendheid van de meester.

Geduldig lezen

Vlak voor de zomervakantie, we zouden overgaan naar de zesde klas, gebeurde er voor het eerst iets wat mijn leven volledig veranderde en wat ik me nog steeds kan herinneren. Volgens mij is die gebeurtenis de belangrijkste uit mijn leven en kan alles wat daarna is gekomen eruit worden verklaard.

Een klasgenoot riep me tijdens het speelkwartier bij zich. Hij vroeg of ik een geheim kon bewaren en ik beweerde dat ik dat kon. Daarna toverde hij een boekje te voorschijn, dat hij me overhandigde. Ik keek naar de voorkant. Het begon me te duizelen. Ik besefte nauwelijks wat ik daar zag.

Het kostte me veel moeite om het ding ongezien naar mijn slaapkamer over te brengen. Gelukkig torste ik een aanstellerige, nepleren boekentas mee, waarin ik zo goed als niets had op te bergen. We kregen nooit echt huiswerk mee naar huis. Ik frommelde het blad tussen twee bibliotheekboeken en hoopte er het beste van.

Nooit heb ik zo letterlijk met rode oren gelezen. En ik kan me zeker drie verhalen uit het blaadje herinneren. Verhalen die nog steeds zijn opgenomen in mijn particuliere, interne afrukbibliotheek. De verhalen die Arnoldus over Pietje Puk vertelde, kon ik me daarentegen geen van allen herinneren. Alleen de sfeer van de verhalen stond me, zij het vertekend, nog bij.

Het was mijn eerste, alles verpletterende leeservaring. Nog nooit had een tekst zich zo in mij vastgezet. Mijn leven is er, letterlijk, door veranderd. Ik las elke letter uit die aflevering van de Candy met rode oortjes.

Mijn zucht tot pornografie is nooit meer overgegaan. Ik koop, lees en bekijk de vaak op glanzend papier bedrukte blaadjes en word, hoe hypocriet dat ook klinkt, iedere keer teleurgesteld. Meestal is het gebodene van een werkelijk inferieure kwaliteit. Maar de hoop ooit op goud te stuiten blijft.

Toch raak ik opgewonden, vooral van de verhalen. Ik maak een eigen tekst, die de eigenlijke tekst in mijn hoofd vervangt. Mijn fantasie wordt door het verhaal op gang gebracht en herschikt het materiaal. Ik vervorm het origineel, ik trek me er, sorry dat ik het zo uitdruk, aan op. Liefdevol vergeef ik de (altijd anonieme) auteur zijn onhandigheden, strijk ik de onbenullige stijl glad en lees ik over de spelfouten heen.

Met de meeste teksten heb ik niet half zoveel geduld. Pietje Puk en het dorp waarin hij woont, ze vertegenwoordigden de orde, de trage regelmaat die mijn leven

kenmerkte. Ik las de boekjes zonder te merken hoe onbenullig ze in elkaar zaten. Daarvoor moest ik eerst veel ouder worden en ergens anders hebben gewoond.

De verhalen uit de Candy gaven een doorkijk naar een andere wereld, naar een wereld die werd geregeerd door schaamteloosheid en grof genot. Maar ook van deze verhalen kon ik alleen maar nemen voor wat ze waren. Ik ging ervan uit dat die wereld bestond, dat het een kwestie van tijd was voordat ik haar zou betreden.

Zo werd ik, gevangen tussen Pietje Puk en porno, een bezetene. Ik gluurde naar een buurmeisje dat haar bikinibroekje naar beneden liet zakken, maar mocht haar, hoe ik ook soebatte, niet aanraken. Ik begon, alsof het mij door een hogere macht werd ingegeven, te masturberen, met een intensiteit die mij soms verontrustte - ergens geloof je die giebelend rondvertelde verhalen over doof heid en ruggenmergkanker toch. Mijn leven werd vanaf dat moment maar door een ding beheerst: ik wilde meemaken wat die mensen in de Candy meemaakten. Ik wilde mij op dezelfde manier

helemaal laten gaan. En ik werd, vooral, verliefd op de overbuurvrouw, een donkerharige schoonheid die enige gelijkenis met een van de modellen vertoonde.

De buurvrouw en turks fruit

Zij beheerste mijn hele vroege jeugd, al die eindeloos durende jaren waarin een jongen graag man wil worden, maar niet weet hoe hij dat eens aan zal pakken. Zij beheerste die periode en heeft er, denk ik achteraf, met volle teugen van genoten. De wanhoop straalde waarschijnlijk van mijn in haar aanwezigheid steeds roder wordende gezicht af.

Haar man was de directeurvan eengroot bedrijf. Overdag flaneerde ze, een en al verveling, door hun enorme huis, elke dag van de week in andere kleren. Mijn moeder noemde haar een loeder, wat mij nog meer voor haar innam. Ze kwam uit een grote stad en kon zich niet aanpassen aan het langzame leven in het dorp. Contact met de andere vrouwen uit de straat onderhield ze nauwelijks.

Op een zondag was ik alleen thuis. Mijn ouders waren op bezoek bij vrienden of familie en ik mocht, zij het onder protest van mijn moeder, alleen thuisblijven. Ze hadden me op mijn hart gedrukt de deur niet open te doen, hoe vaak er ook werd aangebeld. Hoofdschuddend om zoveel wantrouwen en bezorgdheid beloofde ik alles wat ze wilde horen.

Achter de gesloten gordijnen, van zware, zwarte stof, leefde ik mijn fantasieen uit Bekeken door de ingelijste familieleden, de meesten dood, sloeg ik de hand aan mezelf. Ik stond naakt op een stoel en bekeek mezelf in de grote spiegel boven de schoorsteenmantel. Mijn zaad ving ik op in de palm van mijn hand. Voor het eerst ervoer ik dat je soms letterlijk door de knieen kunt gaan. Ik kwam maar net goed terecht.

Naakt zat ik in een fauteuil uit te hijgen, en toen hoorde ik de bel. Mijn hart sloeg een keer over. Snel kleedde ik me aan, rende naar de keuken en waste mijn handen. Net na het tweede belsignaal stond ik voor de deur. Wat te doen?

Ik draaide de sleutel om en opende de deur. De buurvrouw, gekleed in een korte rok en een strak truitje, keek me doordringend aan. Mijn hart sloeg weer een keer over en ik voelde dat mijn hoofd rood werd. Ze vroeg of mijn ouders thuis waren en of ze even binnen mocht komen. Zonder mijn antwoord af te wachten, stapte ze over de drempel.

Ik volgde haar naar binnen. Ze nam plaats op de fauteuil waarin ik had gezeten en sloeg haar benen over elkaar. Ze droeg een geel slipje, dacht ik, maar ik durfde niet goed te kijken. Dit speelt zich allemaal af in de jaren zeventig, vandaar dat gele ondergoed.

Het gesprek dat zich daarna tussen ons ontwikkelde, probeer ik hier zo goed mogelijk weer te geven.

‘Dus je zit hier alleen.’
‘Ja.’
‘Met de gordijnen dicht.’
‘Eh...ja.’
‘Dat is ook veel veiliger.’
‘Misschien.’
‘Wat was je aan het doen?’
‘Lezen.’

Ik wees op een stapeltje bibliotheekboeken.

‘Goh. Lees je veel?’

‘Ja.’

‘Mag ik even kijken?’

Ik raakte in paniek. Ik had het nummer van de Candy tussen de boeken gelegd en wilde niet dat ze het zag. Maar ze was al opgestaan en liep naar de boeken toe. Ik kon niets verzinnen en bleef staan waar ik stond.

Een voor een pakte ze de boeken op, ook het nummer van de Candy. Ze bekeek alles zonder commentaar te leveren en liep weer terug naar de fauteuil. Ik durfde haar niet meer aan te kijken. ‘Ik vind het zo fijn om te lezen!’

‘O.’

De woorden zaten vast in mijn keel.

‘Ga toch zitten.’

‘Ja.’

Ik ging tegenover haar zitten en sloeg mijn benen ook over elkaar.

‘Wil je af en toe eens langskomen, om over boeken te praten?’

‘Ja, graag.’

‘Dat is fijn. Dan ga ik nu weer naar huis. Maar je moet wel snel langskomen hoor.’

Ze stond op, een en al been en warmte, en liep voor me uit naar de deur. Ik bekeek haar achterste en wist

dat ik me voorgoed in de rol van ondergeschikte had laten duwen. Op dat moment vond ik haar de mooiste vrouw van de wereld.

Voordat ze naar buiten liep, draaide ze zich om en streelde mijn wang. Pas minuten later sloot ik de deur en liep ik weer naar binnen. Daar deed ik onze korte ontmoeting over, nu met een betere afloop. Vlak voor mijn ouders terugkwamen, verborg ik het tijdschrift onder mijn matras.

Tot mijn zestiende bezocht ik haar regelmatig, elke keer verzeild rakend in een verhaal dat, op de afloop na, niet zou hebben misstaan in een pornoblad. 's Zomers ontving ze me gekleed in een wel erg stadse bikini, 's winters in een ongelofelijk strakke spijkerbroek, in de lente in een korte rok of een strak jurkje en in de herfst in een grijs mantelpakje. Ik mocht haar nek en voeten masseren, maar meer is er nooit gebeurd.

In de tussentijd las ik bijna geen boeken meer. Voor mijn zestiende verjaardag kreeg ik *Turks Fruit* cadeau. Als dat literatuur was, zou ik voortaan maar literatuur gaan lezen. Ik nam het boek mee naar mijn overbuurvrouw en las het haar voor. Ze vond het boek ‘mooi’ en ‘opwindend’. Na elk hoofdstuk kreeg ik koffie of soep of (ik was bijna zestien) een glaasje bier.

De verrassingsautomaat

Ze droeg die dag een rode jurk van stretchstof. Toen ik aan het hoofdstuk *De verrassingsautomaat* wilde beginnen, trok ze die tergend langzaam uit. Ik legde het boek neer, maar ze beval me door te lezen. Ze zat, gekleed in rode slip, tegenover me te luisteren.

Uren zaten we tegenover elkaar. Tijdens de onderbrekingen zeiden we geen woord. Na de laatste zin liep ik naar haar toe en legde mijn handen op haar schouder. Ik betastte haar bovenlichaam en probeerde haar slip uit te trekken. Daar moest ze niets van hebben. Ze stond op en kleedde zich weer aan.

Ik ging naar huis en ben nooit meer bij haar op bezoek geweest.

Ook *Turks Fruit* heb ik herlezen. En ook dat boek viel me ontzettend tegen. Het boek is geschreven in wat je op z'n best een krachtige stijl zou kunnen noemen. Krachtig, zoals het geluid van holle vaten ook erg krachtig kan klinken. En waar Pietje de orde in stand houdt, daar spiegelt Wolkers me een vals beeld van de romantische liefde totterdood voor. Over het hele verhaal hangt een valse jaren zestig-waas. Wolkers de revolutionair, met zijn hese, verongelijkte stemverheffingen, die aan de burgers uitlegt hoe kunstenaars leven en soms ook sneven.

> Een, twee, drie, vier
> Pietje Puk die heeft plezier
> Vijf, zes, zeven, acht 't
> Is Pietje Puk die altijd lacht.

Dit *Lebensbejahende* lied is door de postbode zelf vervaardigd. De melodie kennen we niet, de heer Arnoldus nam niet de moeite om die te noteren.

Waarom heb ik hier vroeger zomaar overheen gelezen? Deze regels zijn zoveel jaar later in staat om het bloed veel sneller door mijn aders te laten stromen. Wat een geteem. Wat een flauwekul. Welke zieke geest bezigt dergelijke taal in een kinderboek? En het is nog een vervelende, slecht lopende tekst ook.

Turks Fruit is net zo'n loflied op het leven; een jubelzang van de apenrots die door de dove massa voor authentiek en interessant wordt gehouden. Wolkers was niet

voor niets lange tijd de favoriete schrijver van middelbare scholieren: via hem zetten ze zich af tegen het duffe, tegen de middelmaat. Maar ondertussen was hun held een sentimentele dwaas, die jankerige boeken schreef en uit schaamte op een onbewoond eiland ging wonen.

Van mijn twaalfde tot mijn zestiende bevond ik me inderdaad tussen servet en tafellaken. Pietje Puk werd beginnend kunstenaar en raakte in de ban van een echte vrouw. Alleen wist hij nog niet zo goed hoe hij het allemaal aan moest pakken. Later kreeg het allemaal een vorm.

Ik bracht de boeken van Arnoldus terug naar mijn vriend, gaf *Turks Fruit* aan een verre neef en probeerde een en ander vast te leggen. Terwijl ik daarmee bezig was, belde mijn moeder met het bericht dat het conflict tussen de meester van de derde en de vierde en die van de zesde klas tot uitbarsting was gekomen. De meester van de zesde klas had zijn ontslag ingediend. Het had meer dan twintig jaar aangesleept.

De vrouw van de meester van de derde en de vierde

klas had hem verlaten. Ze kon er, ik heb niet gevraagd waarom, nietmeer tegen.

Mijn vroegere overbuurvrouw zag ik een week geleden terug in de Kalverstraat. Ze zag er goed uit, hoewel ze inmiddels bijna vijftig jaar oud is. We dronken koffie in een lunchroom. Haar verhaal maakte me verdrietig. Ze was gescheiden, weer getrouwd en weer gescheiden en probeerde er nu in haar eentje iets van te maken. Uit het dorp was ze min of meer weggepest. Ik vroeg of ze zich iets van die middag met *Turks Fruit* herinnerde. Ze lachte, maar ging er niet echt op in. Voordat ze wegging, vroeg ze mijn adres en telefoonnummer. Ik schreef een verzonnen straatnaam op een viltje: Arnoldusstraat 31-III. Mijn telefoonnnummer 020-2694045, bestond voor het grootste deel uit mijn gironummer. Ze vroeg of ze me een keer mocht bellen.

Poste Restante
Ron Elshout
Glück auf

Wiel Kusters werd vijftig jaar en dat werd door uitgeverij Querido gevierd met de uitgave van *Zegelboom, gedichten en notities 1975-1989*. In dit 367 pagina's tellende, mooie boek zijn al zijn bundels opgenomen, behalve de in 1994 verschenen bundel *Een beroemde drummer, gedichten voor kinderen* en *Velerhande gedichten* uit 1997. Alle bundels wil zeggen: alle bundels poëzie, dus ook de ‘gedichten voor kinderen’ en de bundels poëtische notities.

Dat laatste is bijzonder prettig, omdat Kusters' vroege gedichten geworteld zijn in de voormalige mijnstreken die niet iedereen even vertrouwd zullen zijn, te meer daar die beschreven wereld voor huidige generaties langzamerhand letterlijk geschiedenis geworden is. De notities voorzien de gedichten van een context en worden tezamen met de gedichten zelf een ‘mijnmuseum’, een bewaarplaats in woorden voor een wereld die verdwenen (of aan het verdwijnen) is. Een benauwend zinnetje als ‘Je ademt bij de gratie van een schroef’ uit een latere bundel wérkt, doordat er in een eerdere notitie verteld wordt dat het kind het geluid van een reusachtige ventilator wel hoorde, maar pas doordat zijn vader er op wees in staat was het verband te leggen met het verblijf in de mijnen: ‘Wat een lawaai van ademen in de mijn!’ Ook bij het lezen van een gedichtje als ‘Een lichte bons’ kan de letterlijke grondslag mee resoneren doordat de lezer eerder over de grootvader heeft gelezen dat die, vanwege de gevreesde silicose, zittend aan een tafeltje met daarop een kussen moest slapen:

> In slaap gezonken, vijf vadem
> dieper dan je adem.
> Je borst van steen moest ondergronds.
> Zo sliep je in: met een lichte bons.

Bij van dit soort op kleine notities lijkende gedichten is het gevaar niet denkbeeldig dat de lezer blijft steken in een louter autobiografische lezing, maar de verzamelbundel geeft, meer nog dan losse bundels, zicht op het netwerk van motieven en thema's dat Kusters' poëzie in de loop der tijd ontwikkeld heeft. Natuurlijk is een ‘oppervlakkige’ lezing niet uitgesloten: het gedichtje gaat over de grootvader die..., maar Kusters is een dichter die heel goed weet wat woorden doen en zich bewust is van het feit dat een één op één relatie met de werkelijkheid nonsens is. Daarom spelen altijd andere noties mee, die opgeroepen worden door de taal. Dit ogenschijnlijk zo eenvoudige gedichtje uit *Het leven op stoomschepen* verbindt, zoals dat vaker in die bundel gebeurt, het woordgebruik uit de mijnstreek met scheepsterminologie. Kusters zet al meteen de taal op spanning: ‘In slaap gezonken’,- moet ik dat lezen met een klemtoon op slaap, zodat het een cliché van jewelste is, of slaapt hier iemand én zinkt hij. Uiteraard is het geen kwestie van ‘of’, maar van ‘en’. Door het verbinden van de twee soorten jargon, krijgt de silicose de allure van verdrinking, die vervolgens door de toevoeging ‘van steen’ (in eerste instantie natuurlijk op te vatten als: door het mijnstof versteend) verhevigd wordt. Via de maritieme maat ‘vijf vadem’ wordt nog op andere wijze de dood door verdrinking en daarmee de vermenging van de twee soorten taalgebruik binnengehaald, want het is een verwijzing naar een tekst van Shakespeare (*The Tempest*) waarin een vader op exact die diepte in zee ligt. Die ‘borst van steen’,

‘ondergronds’ en ‘een lichte bons’ roepen het beeld op van een begrafenis waardoor de slaap de allure van de dood meekrijgt.

Kusters' gedichten bevatten doorgaans weinig abstracties, maar zijn concrete beelden doen, via de taal, uiteindelijk veel meer dan louter verwijzen naar een realiteit. Hij noteert: ‘Poëzie over wat dan ook. Maar steeds het meeklinken van een onderaardse ruimte. Zo wil ik het.’ Dat ‘meeklinken’ gebeurt op associatieve wijze, zoals Kusters in zijn notities en essays over andermans poëzie ook altijd op zoek is naar het netwerk van verbindingen dat de poëtische taal te bieden heeft: het gaat om wat er meeklinkt. Vandaar dat de genoemde ‘onderaardse ruimte’ veel meer is dan ‘alleen maar’ de mijn(en). Het ‘onderaardse’ is archetypisch en daarmee biedt het ruimte voor velerlei inter-

pretaties, die elkaar niet in de weg behoeven te zitten. Soms biedt het zicht op de dood, soms op de menselijke psyche, in ieder geval gaat het steeds om ‘een weg naar binnen’ en daarom is dat onderaardse misschien ook wel vaak de poëzie zelf. In de mijnen vind je ‘de zegelboom’, althans dat wil zeggen, je vindt van de uitgestorven sigillaria (uit het geslacht van de wolfs-klauwachtigen) hooguit een gefossiliseerde afdruk die verval en verdwijning, maar ook conservering in herinnering roept, zoals ook het gedicht een moment zowel ‘om zeep brengt’ als het conserveert.

Het opnemen van de poëzie voor kinderen is een logische consequentie. Er wordt mee aangegeven dat de dichter zijn oeuvre als een geheel wenst te zien en het biedt de mogelijkheden de verschillende genres met elkaar te vergelijken. In Kusters geval levert dat veel overeenkomsten op, zijn werkwijze ‘voor volwassenen’ verschilt niet heel wezenlijk van die ‘voor kinderen’ - hooguit voorziet hij het werk voor kinderen van wat meer context en blijft dat daardoor wat dichter bij de aanleiding. Inhoudelijk gaat zijn vroege werk onder meer over de verhouding met voorvaderen, in zijn gedichten voor kinderen is hij steeds meer ‘de vader van...’ geworden.

Het is ook om een poëtische reden terecht dat de poëzie voor kinderen opgenomen werd. In tegenstelling tot de suggestie die wel eens gewekt is door in het geval van Kusters' poëzie steeds te spreken van ‘hermetische’ gedichten, wekken ze ondanks de serieuze en soms zware thematiek van aanvang af een lichtvoetige, speelse indruk. Naar mijn idee is die speelse kant sinds Kusters poëzie voor kinderen is gaan schrijven verder aan het ontwikkelen. In eerste instantie lijkt dat wellicht een contrast te vormen met zijn vroegere werk, maar uiteindelijk gaat het om een *speelsheid in taal* die vanaf het begin aanwezig is. Ook met het veronderstelde hermetisme vormt het dus geen tegenstelling, omdat dit hermetisch gehalte bijna altijd slaat op het in gedichten gevatte besef dat het op papier om een (onder) wereld in woorden gaat. Kusters' laatste bundel heet *Velerhande gedichten*. In deze titel die reniniscenties oproept aan rederijkersbundels, wordt een duidelijk accent op de vorm gesuggereerd, maar het is evident dat de hoofdstukindeling, geënt op dezelfde bundels, op inhoudelijke basis geschiedt: ‘aandachtig’, ‘boertig’, ‘amoureus’ en ‘klein liedboek’. In ‘boertig’ en de laatste afdeling staan de gedichten die heel goed ook in een bundel ‘voor kinderen’ zouden kunnen staan, maar inmiddels zijn de twee soorten poëzie geheel in elkaar opgegaan. Wiel Kusters' gedichten zijn steeds lichter, taliger en speelser geworden - en dat is wellicht een paradox, maar beslist geen tegenstelling. Gaat het te ver om te veronderstellen dat het bestuderen van de poëzie van Jan Hanlo en Pierre Kemp zijn invloed heeft gehad? Evenals in het werk van de laatste zit de speelse liedjesachtige vorm de inhoud niet in de weg. Integendeel, zo eenvoudig en complex is bijvoorbeeld de liefde. Tegelijkertijd:

Oase

Zoals mijn vingers
toen jouw lippen lazen,

zoals jouw wimpers nu
mijn oog verbazen,

wil jij je adem
in mij blazen,

laat je jouw leven
in mij razen,
hart en ziel

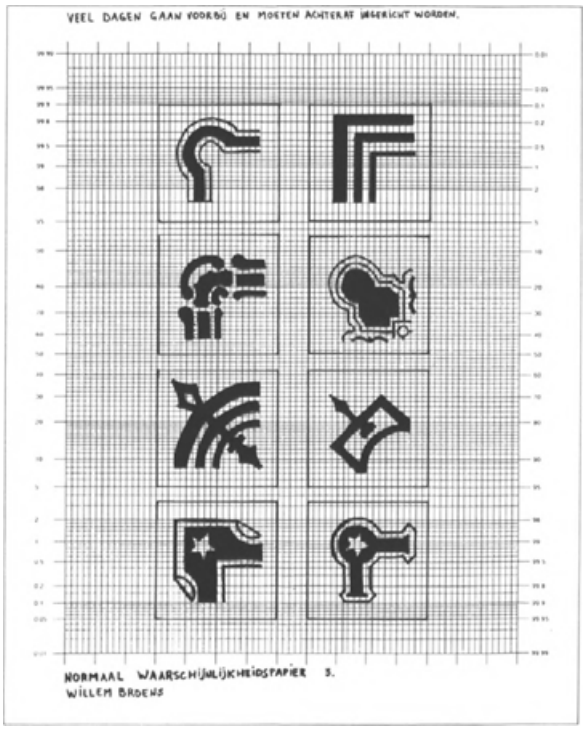
in vredige extase,

twee bronnen,
één oase.

Literatuur

Wiel Kusters, *Zegelboom, gedichten en notities 1975-1989*. Amsterdam, Querido, 1998. *Velerhande gedichten*. Amsterdam, Querido, 1997.

[Normaal waarschijnlijkheidspapier 3 - Willem Broens]



Nummer 261/262

Voorwoord

Het eerste deel van dit nummer van BZZLLETIN, gewijd aan verfilmde literaire werken, bevat de tekstvan vier lezingen die werden gegeven in het kader van de cursus die de VUSA (Centrum Vrije Universiteit en Samenleving) over de moderne Engelstalige roman organiseerde. De vijfde lezing, die van Marius Buning over *The French Lieutenant's Woman* van John Fowles moet helaas ontbreken: brand verwoestte zijn studeerkamer en zijn complete boekenbezit, terwijl ook alle computerbestanden en videomateriaal verloren gingen. Wij betreuren dit zeer, niet alleen vanwege de tragische gebeurtenis die eraan ten grondslag ligt, maar vooral ook omdat de lezing van Marius Buning onder de cursisten nogal wat losmaakte en dankzij zijn al dan niet provocerende stellingname een echte discussie over boek en film op gang bracht.

Het oorspronkelijke uitgangspunt van de VUSA-lezingencyclus was boeken te bespreken die ook verfilmd waren; in die lezingen zou met name de relatie tussen boek en film belicht moeten worden. In de bijdragen van Jacques Alblas (over *On the Black Hill* van Bruce Chatwin) en Charles Forceville (over *The English Patient* van Michael Ondaatje) is dat idee nog terug te vinden; ook het stuk van Marius Buning zou daaraan beantwoord hebben. De twee andere bijdragen hebben betrekking op boeken waar geen film van bestaat: de lezingen over deze boeken zouden in de cursus met uitgebreid videomateriaal (bijvoorbeeld van interviews met de betrokken auteurs) worden ondersteund. De lezing van Christien Franken over Possession van A.S. Byatt en die van Henk Aertsen over *Her Story* van Dan Jacobson vallen in deze tweede categorie.

De vier VUSA-lezingen worden gevolgd door kritische besprekingen van een zestal recent verfilmde Nederlandse romans, waaronder de drie Vestdijkfilms die VARA, VPRO en NPS onlangs uitzonden.

Jacques B.H. Alblas
On the Black Hill van Bruce Chatwin

> *You must remember that I shall be a nomad, more or less*,
> *until my days are done.*
> R.L. Stevenson

Door zijn vroege en tragische dood is Bruce Chatwin, net als Frans Kellendonk in ons land, een mythe geworden. Maar de cultus rond zijn persoon mag ons niet het zicht benemen op zijn werk. Het gaat Chatwin daarin vooral om twee grote conflicterende impulsen van het bestaan, zwerven en zich vestigen, ascese en overdaad. Om het evenwicht tussen loslaten en vergaren, tussen onthechting en obsessie, vrijheid en bezit. Chatwin zegt maar één keer iemand ontmoet te hebben die erin geslaagd was dat evenwicht blijvend tot stand te brengen. Een Engelsman van in de vijftig, gelijkmatig en tevreden. Hij had geen familie en als vertegenwoordiger was hij meestal op reis in Afrika. Wat hij bezat kon in een koffertje, dat hij moeiteloos onder zijn vliegtuigstoel kon schuiven. Toen Chatwin doorvroeg, bleek er ook nog een zwarte doos te zijn in een kluis in Londen. Vier keer per jaar haalde hij die tevoorschijn en deed hij de deur van de kamer op slot om de inhoud rustig te kunnen bekijken: een teddybeer, een foto van zijn vader, spulletjes van zijn moeder en andere dingen van vroeger, allemaal bewijzen van zijn herkomst en een houvast voor zijn door zijn grote mobiliteit bedreigde identiteit. Hij bracht altijd iets mee uit Afrika, maar dat legde hij pas in de doos nadat hij er iets anders dat geen betekenis meer voor hem had uit had gehaald en weggedaan. En zo slaagde hij erin de omvang van zijn bezit te stabiliseren en een evenwicht te handhaven tussen bezit en vrijheid.

Leven en werk

Bruce Chatwin komt voort uit de vergarende klasse bij uitstek, de bourgeoisie. In 1940 wordt hij in Birmingham geboren, waar zijn vader advocaat is en in de oorlog marineofficier. Na de lagere school en het Marlborough College in Wiltshire wordt hij in 1958 portier bij Sotheby's. Hij maakt snel carrière en klimt in zeven jaar op tot hoofd van de afdeling Impressionisme en kort daarna tot mededirecteur. In 1965 trouwt hij met de Amerikaanse Elizabeth Chanler. Kort daarop geeft hij er de brui aan bij het veilinghuis en laat hij zich inschrijven als student archeologie in Edinburgh. Lang houdt hij het studentenbestaan niet vol en opnieuw gooit hij het roer om. Hij wil een boek gaan schrijven over de menselijke rusteloosheid, over de idee van Pascal dat het zo slecht gaat in de wereld, omdat mensen niet gewoon rustig in een kamer kunnen blijven zitten. Het manuscript dijt zo uit en is zoongestructureerd dat het niet publicabel blijkt. Chatwin is inmiddels de dertig gepasseerd en is nogmaals genoodzaaakt de steven te wenden. Op verzoek gaat hij artikelen schrijven voor de Sunday Times. Ze gaan meestal over beeldende kunst of literatuur.

Voor zijn werk heeft hij een aantal jaren later in Parijs een ontmoeting met de ontwerpster en architecte Eileen Gray. Hij ziet in haar huis een kaart van Patagonië, het zuidelijkste stuk van Zuid Amerika. En hij zegt dat hij daar al heel lang naar toe wil. Door toedoen van zijn hoogbejaarde gastvrouw neemt hij ter plekke het besluit dat nu ook echt te doen. Naar de redactie van de Sunday Times zou hij een telegram van drie woorden hebben gestuurd: ‘ben naar Patagonië’, maar dat is niet meer dan een onderdeel van de mythe die zich rond zijn persoon heeft gevormd. Na een half jaar is hij terug met de opzet voor zijn eerste boek, *In Patagonia* (1977).

Net als in zijn leven slaat Chatwin ook in zijn werk veelvuldig een nieuwe richting in. Elk van de vijf tijdens zijn leven verschenen boeken is radicaal anders dan de andere. Zijn tweede boek, *The Viceroy of Ouida* (1980) is een roman over een Braziliaanse slavenhandelaar, die in West Afrika, in de tegenwoordige republiek Benin, een machtspositie verovert. Omdat Chat-

win na zijn debuut hardnekkig het etiket reisboekenschrijver krijgt opgeplakt, besluit hij zijn derde boek te schrijven over mensen die nooit op reis gaan. *On the Black Hill* (1982) gaat over een tweeling die op hun heuvelboerderij op de grens van Engeland en Wales een honkvast leven leiden. Chatwin documenteerde zich grondig voor het schrijven van dit boek. Hij las vele jaargangen van de Hereford Times, voerde even-zovele gesprekken met schapenboeren en had vooral met één van hen, Simon Harpur, intensief contact. Voor het schrijven van *The Songlines* (1987) verblijft Chatwin twee keer een half jaar in Australië om het leven en de cultuur van de aboriginals te bestuderen en te kunnen beschrijven. Centraal staat de romantische, idealiserende these dat de mens een nomade is of zou moeten zijn. De ellende begint wanneer mensen zich op één plaats vestigen. Kam is voor Chatwin het prototype van die sedentaire mens, die bezit vergaart en in de greep van het kwade raakt. Zijn tegenpool Abel is de nomadische mens, die van nature goed is.

Chatwins laatste bij zijn leven verschenen boek en zijn derde roman is *Utz* (1988). Kaspar Joachim Utz is een dwangmatig verzamelaar van operadiva's en vooral porselein, die in het communistische Praag een unieke collectie Meissen-porselein opbouwt en zichzelf daarmee tot slaaf van zijn bezit maakt. *Utz* is van een ongekende stilistische en compositorische schoonheid. Wie het leest of herleest, wordt met weemoed vervuld bij degedachte aan wat Chatwin bij een langer leven nog had kunnen schrijven. Zijn laatste boek was een van de boeken die werden genomineerd voor de Booker Prize 1988, die niet naar Chatwin ging. Als verliezer bevond hij zich in het goede gezelschap van onder anderen zijn vriend Salman Rushdie (*The Satanic Verses*), met wie hij in 1984 door de binnenlanden van Australië was getrokken.

Toen hij *Utz* schreef, maakte Chatwin al weer plannen voor een volgend boek, een Russische roman over een Amerikaanse vrouw en een Russische schilder. Het is helaas bij een plan gebleven. Toen de Booker Prize werd uitgereikt aan Peter Carey voor *Oscar and Luanda* had Chatwin, die al geruime tijd aan aids leed, nog maar enkele maanden te leven. In de vroege uren van woensdag 18 januari 1989 overleed hij in het zuiden van Frankrijk, net als de door hem bewonderde Rimbaud. De begrafenis werd geleid door een priester van de oosters-orthodoxe kerk. Op 14 februari werd er in de kathedraal van de Heilige Sophia in Londen een herdenkingsdienst gehouden. Een van de aanwezigen was Salman Rushdie, tegen wie anderhalf uur vóór de aanvang van de dienst een pas recentelijk weer ingetrokken *fatwa* was uitgevaardigd.

Na Chatwins dood verschijnen er nog twee boeken. *What Am I Doing Here* (1989) bevat essays, portretten en reisverslagen, *Anatomy of Restlessness* (1995) is een bundeling van autobiografische teksten, verhalen, essays en boekbesprekingen.

On the Black Hill

Chatwins drie romans tonen inhoudelijk opmerkelijke verschillen, maar vertel technisch gezien zijn ze volgens hetzelfde procédé geschreven. De tekst is steeds verdeeld in korte al of niet genummerde hoofdstukjes. In het eerste daarvan wordt de lezer binnengevoerd in het heden van de roman. In het tweede voert de schrijver ons terug naar een punt in het verleden en van daaruit maken we een tocht door de tijd die aan het eind van de roman weer eindigt in het fictionele heden.

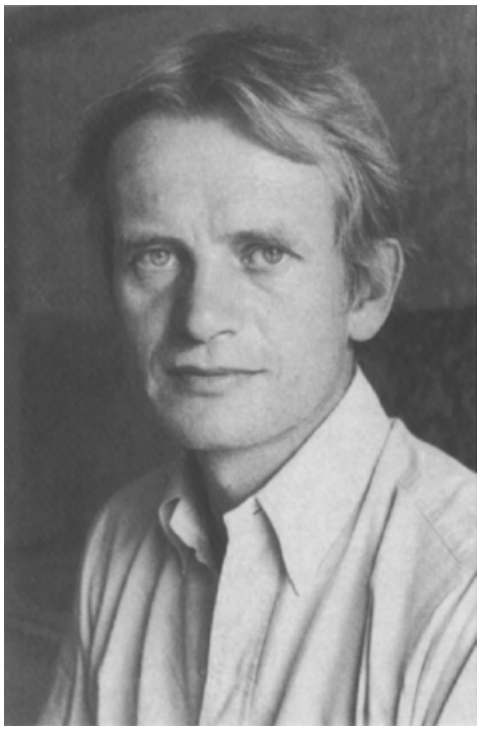
On the Black Hill (1982), in het Nederlands vertaald als *De zwarte heuvel*, is verdeeld in vijftig genummerde hoofdstukjes. Na het heden van het eerste hoofdstuk bevinden we ons in het tweede in 1899, het jaar van het huwelijk van Amos Jones

en Mary Latimer. Een jaar later worden de hoofdpersonen van de roman geboren, de tweeling Lewis en Benjamin. Het verhaal van hun leven is ook het verhaal van de twintigste eeuw, die als een rivier langs hun boerderij stroomt. De eerste helft van hun lange leven krijgt verreweg de meeste aandacht, want voor die eerste veertig jaar gebruikt de schrijver ongeveer veertig van de vijftig hoofdstukjes. Het einde van die periode wordt gemarkeerd door de dood van de moeder, die een diepe cesuur vormt in het bestaan van de tweeling. Haar dood valt nagenoeg samen met het begin van de Tweede Wereldoorlog, die vrijwel ongemerkt aan hen voorbijgaat. In en na die oorlog wordt de wereld van de tweeling heel klein, een ontwikkeling die zich al had ingezet in het interbellum. De fietsen die zij bij hun eenendertigste verjaardag cadeau krijgen, zouden

hun contact met de wereld waarin zij leven hebben kunnen intensiveren, maar ze gebruiken die alleen maar om de restanten van het middeleeuwse Wales te gaan zien. Hetzelfde gebeurt wanneer kort na de oorlog de Duitse Lotte Zons hen in haar auto meeneemt voor uitsluitend dit soort tochtjes.

In een levendige, directe en energieke stijl zet Chatwin figuren en landschap voor ons neer. Zijn figuren komen tot leven door de manier waarop ze zich gedragen en uiten, door hun uiterlijk en manier van kijken. Naar eigen zeggen heeft Chatwin veel geleerd van de zeven-tiende-eeuwse godgeleerde Jeremy Taylor, aan wie hij het motto van *On the Black Hill* ontleende, met name van de muzikaliteit van diens stijl. Chatwin noemt ook de toneelschrijver Noel Coward, zijn dialogen en in het bijzonder de ontbijtscène uit *Private Lives*. De zeventien-de-eeuwse biograaf John Aubrey roemt hij om de beknoptheid in diens *Brief Lives*, maar het meest schatplichtig acht hij zich aan Ernest Hemingway, aan de geserreerde, suggestieve en transparante stijl van de verhalenbundel *In Our Time*.

Als elke rechtgeaarde romancier is Bruce Chatwin heel nieuwsgierig. Cees Nooteboom, die in 1981 een ontmoeting met hem had, spreekt van een vraatzuchtige observatie. Dat Chatwin heel goed kan kijken - Nooteboom heeft het over zijn ijskoud oog - blijkt ook uit zijn schitterende foto's, zoals die te vinden zijn in *Photographs and Notebooks* (1993). Dat ‘koude oog’ houdt niet in dat Chatwin niet met warmte, soms met ingehouden poetische emotie zou kunnen schrijven. Wanneer de moeder is gestorven schrijft hij over de tweeling: ‘de volgende morgen hingen ze zwarte crepe over de bijenkorven om de bijen te vertellen dat ze er niet meer was.’ Iemand die goed kan kijken heeft oog voor detail. Aan één of twee details heeft Chatwin genoeg om een figuur onuitwisbaar neer te zetten. Ik denk bijvoorbeeld aan de manier waarop hij de Anglo-Indiër portretteert met wie Mary in haar jeugd een kortstondige relatie heeft gehad: ‘een magere man met stroperige ogen en een mond vol excuses.’ Of aan de antiquair Vernon Cole: ‘de man praatte heel rad waarbij zijn woorden als een half verstaanbare brij door een verkleurd gebit stroomden [...].’



Bruce Chatwin

Een tweeling als hoofdpersoon

Chatwin voelde zich aangetrokken tot bijzondere plaatsen en tot bijzondere mensen. Vanuit Engeland gezien is Wales, waar *On the Black Hill* zich afspeelt, een bijzonder gebied. Tweelingen zijn bijzondere mensen, raadselachtig. Ieder mens is normaal gespro-

ken anders, maar wanneer de ene helft van een eeneiige tweeling naar de andere helft kijkt, ziet hij iemand die eender is, niet anders. Tweelingen en Wales, elk op zich al bijzonder, leveren een heel bijzondere combinatie op. Dat wordt nog geaccentueerd doordat Chatwin de tweeling laat figureren terzijde van de hoofdstroom van de twintigste eeuw en doordat hij het verhaal situeert op de grens van Engeland en Wales. Grenzen zijn belangwekkender dan de gebieden die zij begrenzen. Een interessante vraag is of de tweeling, die zich ophoudt in de marge van de moderne tijd, in een aantal opzichten toch niet dichter bij de essentie van het leven staat dan zij die, buiten de wereld van het boek, voluit aan dat moderne leven hebben deelgenomen.

In de wereld van de mythe is er vaak sprake van rivaliteit tussen tweelingen. Jacob en Ezau hadden het in de moederschoot al met elkaar aan de stok. Romulus trekt bij de stichting van Rome een voor om de stadsgrens te markeren. Remus weigert die grens te erkennen, springt er over heen en wordt door Romulus gedood. Het merkwaardige is dat tweelingen in het gewone leven vaak heel goed met elkaar kunnen opschieten, op elkaar betrokken zijn en in een sterke afhankelijkheidsrelatie staan tot elkaar.

Ook met Lewis en Benjamin Jones is dat het geval. Als kinderen kennen ze elkaars gedachten, ze ontwikkelen een geheimtaal en kennen geen verschil tussen mijn en dijn. Ze bezitten ook een hoge mate van wederzijdse empathie. Wanneer Benjamin als kind wordt gestoken door een wesp, voelt niet hij de pijn, maar Lewis. Wanneer Benjamin als soldaat in de kazerne wordt mishandeld, voelt Lewis dat ook. En als Benjamin verdwaalt in een sneeuwstorm voelt Lewis in een petten winkel in Hereford dat er iets ernstigs aan de hand is met zijn broer. Hij haast zich naar ‘The Vision’, de heuvelboerderij waar zij wonen, weet waar hij hem moet zoeken en redt zijn leven. En, omgekeerd, als de oude Lewis een dodelijk ongeluk krijgt met zijn tractor voelt Benjamin dat in de keuken.

Lewis is de fysiek en mentaal sterkere; Benjamin is slimmer. Wanneer Lewis in de Eerste Wereldoorlog om aan de dienstplicht te ontkomen op een andere boerderij gaat werken, kan Benjamin de tijdelijke scheiding heel moeilijk verwerken, maar structureel gezien is de situatie omgekeerd: de sterkere Lewis lijdt onder de grote onderlinge betrokkenheid, onder de grote intensiteit van de relatie. Dat is de paradox: de sterkere lijdt onder de onbedoelde terreur van de zwakkere. Lewis wil ruimte en een vrouw, maar zijn ontmoetingen met vrouwen leveren mede door zijn betrokkenheid op zijn broer en de ambivalente houding van zijn moeder in deze niets op. Tegen Lotte Zons, de Duitse vrouw die na de Tweede Wereldoorlog op hun erf verschijnt, zegt hij dat hij zich soms achtergesteld heeft gevoeld door die betrokkenheid op zijn broer, dat hij soms heeft gedacht dat hij alleen beter af zou zijn geweest, dat hij dan misschien getrouwd zou zijn en kinderen zou hebben gehad. In zekere zin is Lewis bang voor Benjamin; en Benjamin fungeert voor Lewis als een geèxternaliseerd geweten, zoals we dat vaak bij literaire dubbelgangers aantreffen.

Er is veel voor te zeggen Lewis en Benjamin te zien als afsplitsingen van twee aspecten van Chatwins aard. Het is bekend dat hij naast zijn huwelijk met Elizabeth Chanler enkele homoseksuele verhoudingen heeft gehad. In dat licht kan Lewis wellicht worden gezien als een afsplitsing van zijn heteroseksuele component en Benjamin, die zich als kind een keer in de kleren van zijn moeder vertoont en die een af keer heeft van meisjes, als een manifestatie van zijn homoseksuele kant. In *The Viceroy of Ouida* zijn beide kanten in één persoon vertegenwoordigd. De hoofdpersoon van die roman, Francisco Manoel da Silva, ontplooit als jongeman in Zuid Amerika biseksuele activiteiten.

Het tweelingmotief krijgt behalve in Lewis en Benjamin ook gestalte in Castor en Pollux, eeneiige zonen van Zeus en Leda. De lezer komt beeldjes van die mythologische tweeling tegen op de kamer van de aristocratenzoon Reggie Bickerton, die het kamermeisje Rosie Fifield zwanger maakt en het dan nuttig acht met de noorderzon te vertrekken. Rosie wordt afgescheept met een som geld en de twee beeldjes, die Lewis later terugziet in Rosies boerderijtje.

Castor en Pollux worden ook te berde gebracht door de al genoemde Lotte Zons, die eveneens als een afsplitsing van de schrijver gezien kan worden. Net als Chatwin zelf heeft zij studie gemaakt van eeneiige tweelingen. Chatwin las alle psychoanalytische literatuur over het onderwerp die hij te pakken kon krijgen, maar naar eigen zeggen was veel daar van niet echt

relevant voor hem. Hij heeft wel veel gehad aan zijn contacten met de Franse professor Zazzo, die twaalfhonderd gevallen van monozygotische tweelingen had bestudeerd en daarvan in de jaren veertig verslag had gedaan in een boek. Chatwin zoekt hem op, de hoogbejaarde heer luistert naar zijn verhaal en doet hem verschillende welkome suggesties. De hoogleraar vertelde hem dat ook de Franse schrijver Michel Tournier contact met hem had gezocht in verband met zijn boek over tweelingen, *Météores*. In dat boek komt een tweeling voor die een onderlinge seksuele relatie onderhoudt. In *On the Black Hill* gaan Lewis en Benjamin kuis door het leven, maar Chatwin zei eens tegen een vriend dat hij ervan overtuigd was dat zestig procent van de monozygoten de liefde bedreef met elkaar. Een literair voorbeeld daarvan vinden we ook in *The Solid Mandala* van de Australische schrijver Patrick White.

Engeland versus Wales

Het leven van de familie Jones speelt zich af op de grens van Engeland en Wales. De tegenstelling tussen die twee landen is een van de dragende elementen van de roman.

Het is een tegenstelling tussen twee naties, die al bij de aanvang van het boek wordt gegeven in het contrast tussen de bij uitstek Engelse Mary Latimer en de Welshman Amos Jones. De tegenstelling is door heel de roman heen geweven en blijkt bijvoorbeeld wanneer Amos niet wil dat zijn zoons in de Eerste Wereldoorlog voor Engeland zullen gaan vechten.

Engeland versus Wales is ook een tegenstelling tussen twee kerken, tussen de wereld van de Anglicaanse kerk en die van de Nonconformisten, tussen *church* en *chapel*. De term Nonconformisten is een verzamelnaam voor een aantal groeperingen. In de roman hebben we te maken met Congregationalisten, maar ook incidenteel met Baptisten (in de Nederlandse vertaling, die ook op een aantal andere punten de plank krachtig mis slaat, jammerlijk aangeduid met Doopsgezinden). Chatwin ziet in de wereld van de *chapel* een manifestatie van één van de polen van de voor hem wezenlijke tegenstelling tussen ascese en overdaad. Hij is geboeid door de eenvoud en de soberheid van de Congregationalisten.

De Brede en de Smalle Weg

De tegenstelling tussen Engeland en Wales is er ook een van twee klassen: zij die het land bezitten en zij die het bewerken, de wereld van de Bickertons tegenover die van de pachtboeren. Die twee werelden staan heel scherp tegenover elkaar bij de veiling van de pachtboerderijen. De verkopers tegenover de potentiële kopers, de pachtboeren, onder aanvoering van Haines van de boerderij Red Daren. Maar ook deze tegenstelling is al vanaf het begin van de roman gegeven in de arbeider Amos Jones tegenover de domineesdochter Mary Latimer. Tot twee keer toe gebruikt zij

haar oorspronkelijke sociale positie om bij mevrouw Bickerton te interveniëren, wanneer het met het pachten en later het kopen van ‘The Vision’ mis dreigt te gaan.

De bezittende klasse komt er bij Chatwin slecht af. Met name de oudste zoon van de Bickertons wordt als een decadente nietsnut geportretteerd. Hij verwekt een kind bij het kamermeisje Rosie en laat haar dan zitten. Het past bij het negatieve beeld dat Chatwin van hem schetst dat hij zich later op zijn koffieplantage in Kenia dood zuipt. Op het eind van het boek lijkt de tegenstelling tussen de *haves* en de *have nots* te worden verzoend, wanneer de inmiddels oude Nancy Bickerton bevriend raakt met de tweeling Jones.

Een schitterend stijlelement in het boek is het gebruik van de kleurenplaat van de Brede en de Smalle Weg. Het verhaal is te vinden in het zevende hoofdstuk van Matthëus. Breed is de weg die tot het verderf voert en smal is de weg die ten leven leidt. In de kleurenplaat komen de drie aspecten - natie, religie en klasse - in de tegenstelling tussen Engeland en Wales prachtig samen. De brede weg is een Engelse weg, een Anglicaanse weg en een weg met rijke mensen. De smalle weg is een weg in Wales, een weg van Nonconformisten en een weg met eenvoudige mensen. En wat het eerste betreft, het is niet zomaar een weg in Wales. In de beleving van de tweeling is de smalle weg de weg de Zwarte Heuvel op; en de brede weg is voor hen de weg naar beneden, Engeland in, naar de wereld van de Bickertons.

Naast de tegenstelling tussen twee landen speelt ook die tussen twee families een wezenlijke rol in het boek Het is een conflict om dieren en om land, dat zich allengs tot een vete, een ritueel bijna, verhardt. Het dieptepunt is het infame gedrag van Watkins De Doodkist, die op de veiling van de pachtboerderijen tegen Amos Jones begint op te bieden als ‘The Vision’ aan de beurt is en daarmee de prijs tot een krankzinnige hoogte opdrijft. Aan het einde van het boek voltrekt zich ook hier een zekere verzoening, wanneer Kevin, een telg uit het geslacht Jones trouwt met Eileen, de dochter van Sarah van ‘The Rock’, de boerderij van de familie Watkins. Sarah is wel geen echte Watkins, ze is alleen op ‘The Rock’ opgegroeid, maar toch. Bij de aardrijkskundige namen in het boek dient de lezer trouwens te bedenken dat Chatwin die fictief toepast. Rhulen en de namen van de boerderijen bijvoorbeeld zijn bestaande namen, maar ze komen niet overeen met die namen op de landkaart. Wel valt de roman globaal te situeren in de Llanthony Valley in het grensgebied van Engeland en Wales.

Tussen twee polen

Behalve de door de hele roman vervlochten tegenstellingen tussen twee landen en twee families dragen ook een aantal in het boek uitgewerkte thema's substantieel tot de coherentie daarvan bij.

Lewis heeft al op jeugdige leeftijd grote belangstelling voor luchtvaart en vliegtuigongelukken. Speciaal daarvoor abonneert hij zich op The News of the World. Gaandeweg beginnen die vliegtuigongelukken de gang van zijn eigen gestrande leven te symboliseren. Het luchtvaartmotief speelt door het hele boek heen een rol, bijvoorbeeld in de figuur van Billy, de zoon van Rosie Fifield, die piloot is bij de Royal Air Force. Het culmineert in het letterlijke en figuurlijke hoogtepunt van de roman: de rondvlucht die de tweeling op hun tachtigste verjaardag maakt boven de Zwarte Heuvel, boven ‘The Vision’ en ‘The Rock’. Ze overzien hun leven en ontstijgen aan de beperkingen daarvan. Vooral voor Lewis is het een groots moment:

> En plotseling had hij het gevoel dat - zelfs als de motor defect zou raken, zelfs als het toestel een duikvlucht zou maken en hun zielen naar de hemel zouden vliegen - dat alle frustraties van zijn verkrampte en sobere leven nu niet meer telden, omdat hij tien glorieuze minuten had gedaan wat hij wilde.

Kinderloosheid

De tweeling ervaart hun kinderloosheid als hun meest essentiële tekort. Ook dit motief is door het hele boek heen terug te vinden. Betrekkelijk veel mensen blijven kinderloos in het boek: Tom en Aggie Watkins, die van zichzelf geen kinderen hebben, Nancy Bickerton, Lotte Zons, wier eenzaamheid haar naar de keel was gevlogen bij het zien van een grafmonument in het kerkje van Bacton. Op dat monument staan koningin Elizabeth I en haar hofdame Blanche Parry af-

gebeeld. Beiden zijn kinderloos en als maagd gestorven.

The Vision (uit de film)

Vooral bij Lewis leeft een sterk verlangen naar kinderen. Op een dag ziet hij Rosie Fifield, met wie het misschien wat had kunnen worden als zijn broer en zijn moeder er niet waren geweest, met haar kind. Verstard gaat hij naar huis. Bij een andere gelegenheid doet het zien van de kleine Megvan 'The Rock' herinneringen bij hem boven komen aan zijn verloren liefde voor haar moeder Gladys Musker en wordt hij bevangen door droefheid. Maar zijn leven en dat van zijn broer zal niet zonder kinderen eindigen. Hun onvruchtbaarheid wordt opgeheven doordat de kleine Kevin, een achterneefje, in hun leven verschijnt.

Rusteloosheid

De menselijke rusteloosheid is een terugkerend thema in Chatwins werk. Het staat centraal in *In Patagonia* en in *The Songlines*, maar is ook in de romans nadrukkelijk aanwezig, zoals in het begin van deze bijdrage al even ter sprake is gekomen. Chatwin geloofde dat de mens van nature een nomade, een zwerver is en dat de moderne mens nooit zo gelukkig en gezond is als wanneer hij onderweg is. Als de mens zich in de loop van de geschiedenis vestigt, sedentair wordt, van jager in landbouwer verandert, wordt de drang om te zwerven gefrustreerd en vindt een geperverteerde uitlaatklep in hebzucht, bezitsdrang, status en zelfs in oorlog en geweld. Er begint zich dan tevens een drang naar verandering en naar wat nieuw is te manifesteren. Nomadenvolkeren kennen die drang niet. Abel en Kaïn zijn prototypen van de zwerver en van de sedentaire mens. In *On the Black Hill* is Benjamin, die geen moeite heeft met het honkvaste bestaan op 'The Vision', de belichaming van Kaïn, en Lewis, de rusteloze die ruimte en beweging nodig heeft, van Abel. Maar ook vader Amos wordt in de winter door onrust gekweld, als hij zijn behoefte om door bossen en over velden te zwerven niet kan bevredigen.

Chatwins boeken bewegen zich tussen deze twee polen, tussen zwerven en zich vestigen. In in *Patagonia* en *The Songlines* wordt er toegegeven aan de drang om te zwerven. In *Utz* en *On the Black Hill* gaat het om mensen die aan één en dezelfde plek zijn gebonden. In zijn flatje in Praag is Joachim Kaspar Utz de gevangene van zijn porselein. Het leven van Lewis en Benjamin Jones speelt zich af op en in de

onmiddellijke omgeving van hun boerderij. Dat een roman van Chatwin zich vooral in de buurt van de ene pool be-

weegt betekent niet dat de andere pool daarin helemaal geen rol zou spelen. In On *the Black Hill* treffen we naast de sedentaire Benjamin de rusteloze Lewis. En in het boek figureert ook een echte nomade in de gedaante van Theo De Tent, afkomstig uit Zuid Afrika. Hij zwerft over de Radnor Hills en speelt fluit voor de wulpen:

> Hij dacht terug aan de bosjesmannen in Afrika die hij door de Kalahariwoestijn had zien trekken, de moeders lachend, met hun kinderen op hun rug. En hij was tot de overtuiging gekomen dat alle mensen bestemd waren om te zwerven zoals zij, zoals Sint Franciscus.

Het harde boerenleven (scène uit de film)

Op het eind van het boek zet hij zijn zwerftocht over de wereld voort en vertrekt hij naar India met het plan de Himalaya te beklimmen.

Vergankelijkheid

Een ander terugkerend motief is datvan de vergankelijkheid. Wij leven in een vergankelijke wereld en wij moeten elders een blijvende stad zoeken. Dit motief wordt meteen bij het begin van de roman al aangeduid in het aan Jeremy Taylor ontleende motto: wij zijn eendagsvliegen en moeten op zoek naar een duurzame stad. Aan het einde van het boek refereert de Congregationalistische dominee Isaac Lewis aan dit motto. In zijn woorden herkennen we ook het in oudere literatuur en kunst veelvuldig voorkomende motief van de *homo bulla*, de mens als zeepbel:

> Want de Stad die wij zoeken is een Duurzame Stad, een plek in een ander land waar we rust moeten vinden of voor eeuwig rusteloos moeten blijven. Ons leven is een zeepbel. We worden geboren. We zweven omhoog. We worden heen en weer gedreven door de wind.

> We glinsteren in het zonlicht. Maar opeens barst de zeepbel en vallen we op aarde als spatjes vocht. We zijn als dahlia's, geveld door de eerste herfstvorst [...].

Daarvóór had de dominee in de dankdienst voor het gewas al gelezen uit het boek Prediker, over de tijdelijkheid van de dingen. Op zijn verzoek had Theo De Tent daarna gelezen uit Openbaringen 21, over een nieuwe hemel en een nieuwe aarde, over het Nieuwe Jeruzalem, de blijvende stad. Dominee Lewis had het in zijn preek over de last van rijkdom en bezit, die de mens kan weerhouden om op weg te gaan naar die stad. Dat is ook, zo laat Chatwin de dominee ook nog zeggen, ‘de stad die Abraham van verre zag, een luchtspiegeling aan de horizon, toen hij de wildernis introk, met tenten en tabernakels [...].’

Dit laatste raakt aan het exodusmotief: de mens die op weg moet gaan, met als prototype Abraham, die wegtrok uit Ur der Chaldeeën. Dit besef is magistraal verwoord in een van de grote gedichten uit de naoorlogse Nederlandse literatuur, ‘Aangaande Abraham’ van Guillaume van der Graft:

> Een stem doorbrak de stomme ring
> van het bestaan waarin hij was
> besloten, hij wordt waterpas
> geschoven op de lange baan
> waarlangs hij voortaan voort zal gaan.

Abraham gaat op weg en de reis wordt hem een geboorte:

> Dit is het eerste einde, 's Nachts
> begint de reis weer onverwachts
> opnieuw, de hemel weet wanneer.
> De hemel weet het ook niet meer,
> sedert de ban brak als een ei.
> De stilstand is voorgoed voorbij,
> de scherven van de eierschaal
> liggen verspreid over de taal
> en Abraham treedt aan het licht
> als een los woord uit een gedicht.
> Nog klam van het geboortezweet,
> blind als een vogel die niet weet
> hoe hij zich eenzaam redden moet
> buiten de banen van het bloed,
> ademt hij diep de vrijheid in.
> De wereld staat aan haar begin.

De stad waarnaar wij op zoek moeten is in de beleving van Lewis en Benjamin ook de stad aan het einde van de Smalle Weg:

> En op de top lag het Nieuwe Jeruzalem, met het Lam
> van Zion en de bazuinende engelenkoren...!

De bereidheid om op reis te gaan kan niet los worden gezien van weerzin tegen het materialisme van de Westerse wereld, de hebzucht en de bezitsdrang van de sedentaire mens. In *On the Black Hill* wordt die weerzin belichaamd in Theo De Tent, de ongecompliceerde zwerver die in staat is tot ascese en onthechting. Het is heel functioneel dat Chatwin juist hem in de dankdienst laat lezen over het Nieuwe Jeruzalem. Ook Meg van 'The Rock' vertegenwoordigt als onbezorgd kind van de natuur tot op zekere hoogte die anti-materialistische instelling. Susannah Clapp, redacteur bij Chatwins uitgever Jonathan Cape, brengt in haar lezenswaardige portret van de schrijver deze Meg in verband met een gedicht van John Keats. Dat gedicht was de jonge Chatwin door een tante voorgelezen. Het gaat over de oude Meg, die in de vrije natuur op de hei leeft en slaapt. De heuvels zijn haar broers en de bomen haar zusters. Keats had het onderwerp trouwens weer van Sir Walter Scott, in wiens roman *Guy Mannering* de oude zigeunervrouw Meg Merrilies voorkomt.

Het is begrijpelijk dat er in het boek een relatie opbloeit tussen Meg en Theo, al moet ik er meteen bij aantekenen dat het tempo waarin een en ander zich voltrekt niet erg realistisch is. In de praktijk zou een relatie als die tussen een buitenstaander als Theo en een autochtoon als Meg waarschijnlijk lange tijd nodig gehad hebben om te groeien en te rijpen. Dat Chatwin die relatie zich zo snel en gemakkelijk laat ontwikkelen is een zwak punt in een anderszins buitengewoon overtuigende roman.

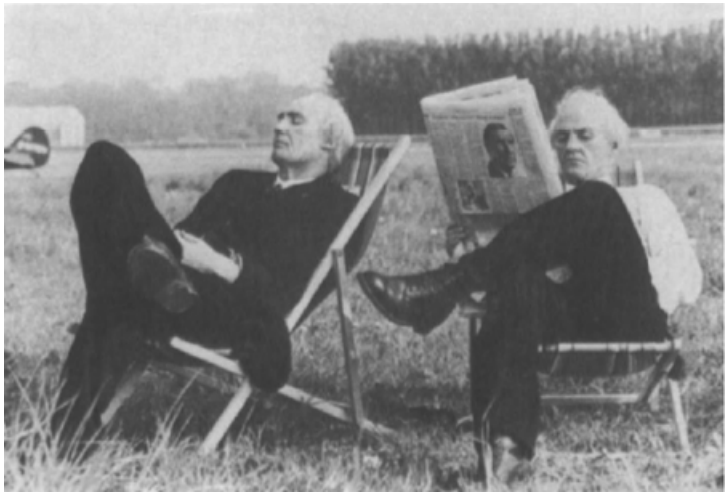
De film *On the Black Hill*

De romans van Bruce Chatwin zijn alle drie verfilmd. Werner Herzog schreef het scenario voor en voerde de regie van de verfilming van *The Viceroy of Ouida*, die hij *Cobra Verde* (1990) noemde. Een jaar later maakte George Sluizer een film naar *Utz*, met een scenario van Hugh Whitmore. Al in 1987 was *On the Black Hill* uitgebracht onder regie en met een scenario van Andrew Grieve. Dat laatste boek is trouwens in Engeland ook met succes tot hoorspel bewerkt en als toneelstuk opgevoerd.

Een regisseur van een op een roman gebaseerde film moet tot op grote hoogte zijn eigen gang gaan. Er ontstaan pas problemen wanneer hij dingen doet of nalaat, die indruisen tegen de geest van de betreffende roman. Bij de verfilming van On the *Black Hill* is is dat naar mijn oordeel twee keer het geval: het prachtige stijlelement van de Brede en de Smalle Weg komt helaas niet in de film voor; en ook de thematisch interessante figuur Theo De Tent heeft daarin geen plaats gevonden. De vele andere omissies in de film tasten het wezen van de roman niet aan, al was het compositorisch gezien wenselijk geweest als het fietsongeluk van Lewis als voorafschaduwing van zijn dodelijk tractorongeluk in de film was opgenomen.

Net als bij het vertalen van gedichten is het bij het

verfilmen van een roman toe te juichen wanneer een te weinig op het ene punt wordt gecompenseerd met een te veel op een ander punt. In *On the Black Hill* past Andrew Grieve dit compensatorisch principe naar mijn gevoel goed toe, als hij de tweeling, samen of alleen, na een dramatische gebeurtenis in hun leven neerzet bij de rivier bij hun huis, peinzend over wat er is gebeurd. De kijker treft hen daar bijvoorbeeld aan na de voor hen traumatische geboorte van hun zusje Rebecca of na de dood van hun dierbare opa Sam. Gebruik en herhaling van dit stilistische element biedt enige compensatie voor bijvoorbeeld het weglaten van de Brede en de Smalle Weg. Samenvattend kan worden gesteld dat de in visueel opzicht zonder meer geslaagde film globaal recht doet aan structuur en inhoud van het boek.



Met tachtig jaar, op het vliegveld (scène uit de film)

Literatuur

Bekkering, Harry e.a., red., *Cees Nooteboom. Ik had wel duizend levens en ik nam er maar één!* Schrijversprentenboek 40, Atlas, 1997.
Chatwin, Bruce, *De zwarte heuvel*. Ooievaar Pockethouse, 1994 De eerste druk van deze Nederlandse vertaling door Peter van Oers verscheen in 1983.
Clapp, Susannah, *With Chatwin. Portrait of a Writer* Jonathan Cape, 1997.
Graft, Guillaume van der, *Gedichten* Holland, 1961
Herdman, John, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Macmillan, 1990.
Miller, Karl, *Doubles. Studies in literary History* Oxford University Press, 1985
Murray, Nicholas, *Bruce Chatwin* Seren Books, 1993

Jacques B.H. Alblas (1938) werkt als docent Engelse letterkunde aan de Vrije Universiteit in Amsterdam. Hij deed onderzoek op het gebied van boekgeschiedenis en Engels-Nederlandse culturele betrekkingen. Ook hield hij zich bezig met Emily Dickenson, de Joods-Amerikaanse schrijver Isaac Basjevis Singer en de Engelse dichter A.S. Thomas. Van zijn hand verscheen recentelijk een artikel over Bruce Chatwins Utz *in* Van pagegaai tot porselein *(Amsterdam, 1996).*

Charles Forceville
Grenzeloze identiteiten in The English Patient

‘Never again will a single story be told as though it were the only one.’ Oftewel, ‘Nooit meer zal er nog één verhaal worden verteld alsof dat het enige was’. Dit citaat, afkomstig van John Berger is één van de twee motto's waarmee *In the Skin of a Lion* opent, de roman die Michael Ondaatje schreef vóór *The English Patient*. Zoals alle goedgekozen motto's geeft ook dit motto lezers een aanwijzing hoe ze die roman moeten lezen; maar het had ook ter introductie van *The English Patient* kunnen dienen. In een notendop verwoordt deze zin een aspect dat in veel hedendaagse fictie naar voren komt. Steeds vaker laten schrijvers in hun werk het besef doorsijpelen dat de werkelijkheid slechts in beperkte mate een objectieve realiteit is en voor een groot deel dus ‘geconstrueerd’ wordt. Weliswaar maken talloze personen, dingen, en gebeurtenissen onweerlegbaar onderdeel uit van de wereld en van het leven, maar de verbanden die ieder individu daartussen legt, en dus de betekenissen die hij of zij daaraan geeft, worden in hoge mate bepaald door de manier waarop dat individu tegen die wereld aankijkt.

Verhalen zijn bij uitstek instrumenten waarmee mensen zin geven aan hun bestaan. Verhalen helpen mensen immers om uit de vele gebeurtenissen die zich in hun letterlijke of figuurlijke omgeving voltrekken juist die aspecten te selecteren die ze tot een zinvol verband kunnen samensmelten. Dat is natuurlijk altijd de functie geweest van de zogenaamde ‘Grote Verhalen’ - de verhalen uit de Bijbel of de Koran, uit de Griekse en Romeinse mythologie -, maar ook van de geschiedschrijving, die het verleden immers tot een begrijpelijk, samenhangend, en min of meer consistent geheel smeedt. Maar het is natuurlijk net zo goed de functie van de ‘kleine verhalen’ - van de verhalen uit de familiekring die op feestjes telkens weer opgehaald worden; van dagboeken; van jeugd- en vakantieherinneringen. Verhalen zijn essentieel voor de manier waarop we onze identiteit en die van anderen construeren. Daarom zijn mensen dol op verhalen: Bijbelse verhalen, biografieën, geschiedenis; maar ook op roddels en romans.

Maar naarmate de wereld zich steeds meer als een ‘global village’ ontpopt, wordt zij steeds onoverzichtelijker en ingewikkelder. Mensen kunnen hun identiteit niet langer ontlenen aan het lidmaatschap van één specifieke groep, met waarden en normen waar iedereen binnen die groep zich aan houdt. Ontzuiling, massatoerisme, immigratie, kabeltelevisie, Internet: datgene wat vroeger ‘het vreemde’ was, is nu dicht bij huis, ja zelfs in huis. Het is onontkoombaar om aaneen veel groter aantal factoren een plaats geven bij het construeren van een ‘verhaal’ dan vroeger. Dat kan resulteren in een verrijking, maar de grotere onoverzichtelijkheid betekent tevens dat men op zoek moet naar nieuwe manieren om samenhang te creëren.

Deze ontwikkeling heeft consequenties voor de kunst. Veel hedendaagse kunstenaars willen ook in hun werk recht doen aan de toenemende complexiteit in het bestaan. In de postmoderne kunst is er steeds meer aandacht voor een specifiek aspect van die complexiteit, namelijk voor de rol die representaties van de werkelijkheid spelen bij het construeren van die werkelijkheid. Representaties kunnen verschillende vormen aannemen, maar de belangrijkste twee zijn nog altijd taal en beelden. Het inzicht dat representaties van de werkelijkheid onherroepelijk een subjectieve kant hebben, en nooit in een puur objectieve relatie tot die werkelijkheid kunnen staan, is een belangrijk aspect van het postmoderne denken, en dus ook van de postmoderne kunst. De postmoderne kunstenaar is zich er sterk van bewust dat de manier waarop zij of hij een verhaal vertelt, een film maakt, een schilderij schildert, tegelijk talloze andere manieren om dat te doen uitsluit.

Daarmee zijn we terug bij het motto van Berger: ‘Nooit meer zal er nog één verhaal worden verteld alsof dat het enige was.’ In *The English Patient* probeert Michael

Ondaatje recht te doen aan die veelheid van verhalen, en legt hij onconventionele verbanden die leiden tot alternatieve vormen van orde en identiteit. Maarvoor-dat ik dieper inga op *The English Patient* verdient eerst de schrijver Michael Ondaatje enige nadere introductie.

Vrijheden met data en achtergronden

Philip Michael Ondaatje werd in 1943 geboren op het eiland Ceylon, tegenwoordig Sri Lanka geheten. Zoals zijn naam al suggereert, heeft hij Nederlandse voorouders, die zich rond 1600 vestigden op Ceylon. Volgende generaties trouwden met mensen van onder meer Britse, Tamil en Singalese afkomst, zodat de stamboom van de Ondaatjes al eeuwenlang vol interraciale vertakkingen zit. In de fictionele autobiografie *Running in the Family* (1982) doet Ondaatje op humoristische en bizarre wijze verslag van ontmoetingen met nabije en verre verwanten op Ceylon en de herinneringen die deze mensen hebben aan zijn vader. Ondaatje woont zelf dan al sinds 1962 in Canada, nadat hij, sinds het overlijden van zijn vader, tussen zijn negende en zijn negentiende met zijn moeder en broer in London verbleef. In Canada studeerde Ondaatje Engels en geschiedenis. Aanvankelijk trok hij de aandacht met korte poëzie (*The Dainty Monsters*, 1967), maar hij verwierf pas echt faam met *The Collected Works of Billy the Kid: Left Handed Poems*. Dit in 1970 verschenen werk is een mengeling van gedichten, prozafragmenten, en historische bronnen over deze revolverheld. Ondaatje heeft ook een paar documentaire films gemaakt, waarvan één over collega-dichter bp nichol (*Sons of Captain Poetry*, 1970). In zijn poëzie vallen vooral de beeldspraak en de sensualiteit van zijn verzen op: zintuiglijke waarnemingen (kijken, voelen, ruiken, horen, proeven) spelen er een belangrijke rol in. Billy *the Kid* verraadt al Ondaatjes fascinatie met het grensgebied tussen geschiedenis, legende en pure fictie, en die gegrepenheid zal zich ook in zijn latere werk blijven manifesteren. Zo bevat de ‘biografie’ *Running in the Family* enerzijds een kaart van Sri Lanka, en foto's van familieleden en plaatsen op het eiland - informatie die verwijst naar een bestaande realiteit, of in ieder geval naar een realiteit die ooit bestaan heeft. Anderzijds vertelt Ondaatje verhalen over zijn familie die te mooi zijn om waar te wezen, en dus naar het fictionele, het literaire neigen. In het nawoord van deze ‘biografie’ laat Ondaatje over het vermengen van feit en fictie geen misverstand bestaan. Nadat hij allerlei mensen bedankt heeft, zegt hij:

> Terwijl al deze namen wellicht de indruk van authenticiteit wekken, moet ik bekennen dat het boek geen geschiedenis is maar een portret of ‘gebaar’ [in het origineel: ‘gesture’]. En als de mensen die ik zojuist heb genoemd moeite hebben met de fictionele atmosfeer, dan maak ik daar excuses voor, en kan slechts aanvoeren dat op Sri Lanka één goed vertelde leugen meer waard is dan duizend feiten, [mijn vertaling, ChF]

Datzelfde aspect dook al op in *Coming Through Slaughter* (1976), dat eigenlijk ook een gefictionaliseerde biografie is, ditmaal van de jazzmuzikant Billy Bolden, die in het New Orleans van rond de laatste eeuwwende grote bekendheid genoot. Er bestaat van zijn werk echter geen enkele plaatopname. Zo'n beet je het enige wat er nog van hem rest is één vage foto (die Ondaatje in het boek opneemt), en natuurlijk de verhalen die andere mensen over Billy Bolden vertellen. Daarmee zijn feiten en anekdotes onontwarbaar met elkaar verknoopt geraakt. In het al genoemde

In *the Skin of a Lion* (1987), dat onder andere gaat over de rol die talloze naamloze immigranten spelen bij de bouw van een tunnel in het Toronto van de jaren twintig en dertig, onderzoekt Ondaatje dit grensgebied verder. Daarbij verweeft hij bovendien de levens van verschillende personages met elkaar, zelfs als ze elkaar niet (of nog niet) kennen. Ook bij het schrijven van deze roman heeft Ondaatje zich door archieffoto's laten inspireren. Maar als Graa Boomsma (in een BZZLLETIN-interview uit 1987) naar de achtergronden vraagt, is Ondaatjes antwoord veelzeggend: ‘Goed, dan heb je een foto, een reeks foto's, maar daarna gaat het werk gewoon door. Een foto is een voorbijgaand beeld en geeft geen enkele werkelijkheid weer. Ik begin met mijn reconstructie op het moment dat de arbeiders, net op de foto genomen, weer in beweging komen en verder graven.’ De realiteit is een

Juliette Binoche als Hana in *The English Patient* (foto: Miramax)

constructie, en een inmiddels bekende waarschuwing gaat *In the Skin of a Lion* vooraf: ‘Dit is een roman en af en toe heb ik me bepaalde vrijheden met enkele data en achtergronden veroorloofd.’ *The English Patient* borduurt voort op deze thema's en technieken.

Namen en identiteiten

The English Patient is een moeilijk boek. Ondaatje heeft in deze roman niet alleen via de inhoud, maar evenzeer via de vorm geprobeerd om het ingewikkelde en gefragmentariseerde leven van zijn personages te verbeelden. Dat maakt zijn roman lastig te lezen en te begrijpen. Maar laten we ons even herinneren in wat voor situatie de hoofdpersonen van de roman - de Engelse patiënt, de verpleegster Hana, de genie-soldaat Kip, en Caravaggio, de spion - verkeren. Het is 1945, de Tweede Wereldoorlog is bijna afgelopen, en vier mensen zitten bij elkaar in een half kapot geschoten villa, een voormalig klooster. De Engelse patiënt, die zoals we geleidelijk aan begrijpen dezelfde persoon is als (Graaf) Ladislaus Almásy, is ernstig verbrand en ligt op sterven, nadat hij zijn geliefde, Katherine Clifton, en zijn vriendenclub van medearcheologen verloren heeft. Hij wordt bovendien verdacht van verraad. Hana, de verpleegster, heeft haar vader Patrick in de oorlog verloren, de vader van haar kind, en het kind zelf, terwijl ook de Engelse patiënt zal doodgaan. Hana's minnaar Kip zal evenmin bij haar blijven. En dan spreken we nog niet eens over de vele soldaten die ze onder haar handen heeft zien sterven. Hana is van het viertal het meest getraumatiseerd. Caravaggio, de voormalige dief die in de oorlog voor de Geallieerden spioneerde, is door de Duitsers betrapt en gemarteld. Uiteindelijk heeft men hem zijn duimen afgesneden. Alleen Kip lijkt op wonderbaarlijke wijze onaantastbaar en onaangetast door het gruwelijke geweld om hem heen, maar net als Hana heeft hij zich afgesloten voor alle ellende nadat zijn leermeester Lord Suffolk en diens gezelschap, voor Kip een tweede familie, door een bom gedood zijn. Aan het einde van de roman stort ook Kips wereld ineen als hij hoort hoe de Amerikanen Hiroshima en Nagasaki met een atoombom vernietigd hebben. De wereld in de roman ligt met andere woorden letterlijk in puin, gebombardeerd, stuk; overal liggen mijnen te wachten op ontploffing, vaak verborgen in objecten die mensen dierbaar zijn: klokken, piano's, ja zelfs in mensenlijken. Ook de levens van de hoofdpersonen zijn kapot. Hun identiteit, de veilige verhalen waarmee ze in het verleden hun leven zin konden geven, ligt evenzeer aan gruzelementen. Het is dus niet vreemd dat Ondaatje hun kapotte verhalen niet als een mooi afgerond geheel geeft, maar in de vorm van losse flarden, die soms chaotisch overkomen. Toch zitten er meer constanten in de manier waarop Ondaatje The English *Patient* vertelt dan op het eerste gezicht lijkt.

Laten we eerst eens kijken naar elementen die ervoor zorgen dat het boek af en toe zo moeilijk te volgen is. Het boek vertelt de levensverhalen van de vier hoofdpersonen. Het ankerpunt is de tijd en plaats in het heden van de roman. Die tijd is april of mei 1945; plaats: de half kapotgeschoten Villa Girolamo, in de buurt van Florence, een stuk achter de frontlinie, maar nog wel een plaats waar voortdurend mijnen ontploffen. Vanuit dat ankerpunt krijgt de lezers uitstapjes naar het verleden van de hoofdpersonen voorgeschoteld. Daarbij springt het verhaal niet alleen heen en weer tussen de vier personages, maar ook in de tijd. De herinneringen van het viertal volgen, net zoals dat in de werkelijkheid het geval is, geen chronologische lijn. Dat wil zeggen dat de lezer zich telkens moet afvragen in het

‘verhaal’ van welk personage hij nu weer zit, en in welk moment van de levensgeschiedenis van dat personage. Soms duurt het even voordat in een passage de naam van een personage genoemd wordt. Vooral in het begin van het boek is dit verwarrend, omdat namen daar aanvankelijk helemaal achterwege blijven. We weten pas heel laat in het boek met zekerheid dat de Engelse patient dezelfde persoon is als Almásy. Maar bovendien horen we pas na zo'n dertig pagina's de namen ‘Caravaggio’ en Hana. Het is veelzeggend dat we Caravaggio's naam horen vlak nadat hij tegen de verpleegster is gaan praten. Zij zegt op dat moment nog niets terug: ze reageert alleen maar door te knikken en haar hoofd te schudden. Op de volgende pagina lezen we, ‘'s Ochtends bij de fontein praten ze aftastend.’ Hana praat nu terug - en krijgt een naam. Dat praten wordt hier en op de vorige pagina gesignaleerd door aanhalingstekens, en dat is nieuw. Want tot dan toe hebben zowel Hana als Caravaggio wel gepraat, maar er staan geen

aanhalingstekens rond hun zinnen. Dat is, denk ik, geen toeval: pas op het moment dat Hana en Caravaggio - die elkaar uit een ver verleden kennen (zie *In the Skin of a Lion*) - elkaar tegenkomen en echt kunnen praten, hervinden ze iets van hun door de oorlog afgestompte identiteit: ze krijgen een stem en ze krijgen een naam. Overigens komen we ook in verband met de Engelse patiënt voor het eerst aanhalingstekens tegen op het moment dat hij namen geeft, namelijk als hij de geweren van de Bedoeinen identificeert. Kip wordt eerst ook alleen maar aangeduid met beschrijvingen als ‘de jonge Sikh’ of ‘de Indiaase geniesoldaat.’ Pas na tachtig pagina's horen we zijn naam, ‘Kip,’ die bovendien een bijnaam blijkt te zijn. Deze bijnaam komt voort uit zijn eerste bomruimings-rapport in Engeland. Dat rapport is wat vettig, en een officier roept:

> ‘Wat is dat? Kippervet?’ ... [Kip] had geen idee wat een *kipper* was, maar daarmee was de jonge Sikh vertaald in een zoutige Engelse vis.

Willem Dafoe in *The English Patient* (foto Miramax)

Het is overigens veelzeggend dat Kips naam, zijn identiteit - een aangenomen Engelse identiteit - direct samenhangt met zijn werk, het demonteren van bommen, een activiteit waarmee hij gelooft het goede na te streven. En het is even veelzeggend dat Kip op het moment dat hij het gruwelijke nieuws hoort van de atoombommen die door de Amerikanen op Hiroshima en Nagasaki gegooid zijn, niet meer reageert als Almásy hem bij zijn naam noemt. Hij houdt op ‘Kip’ te zijn en wordt opnieuw een vreemde voor Hana, Caravaggio en Almásy. Hij is weer ‘dejonge (genie)soldaat’ en hij noemt zichzelf weer Kirpal Singh. Bovendien verdwijnen de aanhalingstekens. Vertrouwen

maakt plaats voor achterdocht. Kip heeft zijn naam verloren en wat er nog tussen hem en de anderen gezegd wordt is gedepersonaliseerd.

Het springen tussen personages en in de tijd, het feit dat aanvankelijk namen achterwege blijven en de afwezigheid, in een aantal gevallen, van aanhalingstekens - dat alles maakt het in de eerste hoofdstukken lastig goed op een rijtje te krijgen wie wie is, en wanneer het over welk personage gaat. De verhalen vloeien soms ongemerkt in elkaar over. Ook blijken sommige gebeurtenissen meer dan één keer gepresenteerd te worden: Kip's aankomst in de Villa Girolamo wordt zowel vanuit Hana's perspectief beschreven als vanuit zijn eigen gezichtspunt. Ook Cliftons suïcidale vliegtuigcrash krijgt de lezer twee keer te lezen. De eerste keer vertelt de Engelse patiënt er kort over aan Hana en even later herinnert hij zich de gebeurtenis in meer detail.

Ondaatje laat de grenzen tussen heden en verleden, tussen het ene en het andere personage, en tussen de verschillende versies van een verhaal vervagen. Maar hij laat nog veel meer grenzen vervagen. Het doorbreken van grenzen is een van de opvallendste thema's in de roman, en geeft het boek een paradoxaal soort eenheid, zij het wel een heel ander soort eenheid dan de eenheid van de traditionele roman, met zijn begin, zijn midden en zijn eind. In de rest van dit artikel wil ik een aantal van deze ‘grensoverschrijdende’ motieven in *The English Patient* de revu laten passeren.

Het binnen en het buiten

Een cruciale grens die wegvalt in de Villa Girolamo is het onderscheid tussen ‘binnen’ en ‘buiten.’ Vanwege de bominslagen zijn er delen van muren en daken verdwenen, waardoor de tuin als het ware onderdeel van het huis is geworden en het licht van zon en maan rechtstreeks naar binnen schijnt. Bovendien zit er in een kamer een ‘bloemetjesbehang’ op de muren, zodat de scheiding nog verder opgeheven wordt.

> Er leek geen duidelijke grens te zijn tussen huis en landschap, tussen gehavend gebouw en de verschroeide en gebombardeerde resten van de aarde. Voor Hana waren de wilde tuinen ook kamers.

Een verontrustender facet van Ondaatjes interesse in het opheffen van grenzen tussen ‘binnen’ en ‘buiten’ is de voortdurende verwijzing naar het menselijk lichaam, en in het bijzonder het gewonde lichaam, de beschadigde huid. Er zijn natuurlijk de verbrande huid van de Engelse patiënt en de verminking van Caravaggio's handen, maar ook het inentingslitteken op Katherine's arm. Het werkwoord ‘scarred’ wordt ook een aantal keren gebruikt wordt om beschadigingen in levenloze dingen aan te geven: de weide bij de Villa is ‘gehavend [“scarred”] door fosforbommen en explosies.’ Caravaggio constateert dat Hana de Marseillaise zingt ‘alsof het iets gehavends [“scarred”] was.’ En er zijn de wonden en blauwe plekken die Katherine Almásy toebrengt tijdens hun liefdesspel.

Terwijl de meest voor de hand liggende reactie op kapotgereten, verbrande, gemartelde, of verminkte lichamen en de littekens die daarvan resten die van afschuw is, lijkt Ondaatje er niettemin door gefascineerd te zijn om een heel andere reden. De huid is de grens tussen het ik en de buitenwereld, en een beschadigde huid is een bewijs van die inwerking van de buitenwereld op het ik, het doorbreken van de absolute scheiding tussen buiten- en binnen. Bovendien draagt een litteken impliciet

een verwijzing naar het verleden in zich, namelijk naar het moment waarop de wond ontstond waarvan het litteken een blijvend spoor is. Op die manier doorbreekt een litteken de scheiding tussen heden en verleden. Wonden en littekens verwijzen in Ondaatje's roman dus niet alleen naar geweld, maar tegelijkertijd naar het opheffen van grenzen tussen mensen en de wereld die hun omringt.

Zintuiglijke waarneming

Er is van Ondaatjes werk, zowel zijn proza als zijn poëzie, dikwijls gesteld dat het zo zintuiglijk is. Die zintuiglijkheid levert niet alleen schitterende beelden op, maar past ook in het thema van de ‘grensoverschrijding.’ Immers, het is dankzij hun zintuigen dat mensen contact hebben met datgene wat zich buiten henzelf bevindt. Het is opvallend hoe vaak Ondaatje op onnavolgbare wijze de aandacht vestigt op ruiken, voelen, proeven, horen, kijken. Een paar voorbeelden. *Ruiken*: Hana herinnert zich hoe haar vader graag aan

de voetkussentjes van honden rook, een geur die hij de heerlijkste ter wereld vond; de Engelse patiënt ruikt vanaf zijn bed welke soorten struiken en planten er in de tuin verbrand worden - ‘Hij vertaalt de geur, volgt zijn evolutie in omgekeerde richting naar wat verbrand is.’-; Hana ‘drukt haar mond tegen haar blote schouder. Ze ruikt haar huid, de vertrouwdheid ervan. Je eigen smaak en geur.’

Voelen: ‘Hana goot melk in haar kopje. Toen ze klaar was ging ze met de tuit van de kan naar Kips hand en bleef de melk doorgieten over zijn bruine hand en over zijn arm tot aan zijn elleboog en toen stopte ze.’ Als de Engelse patiënt zich, gered door de Bedoeïnen, tijdens de woestijntocht een keer snijdt, ‘moet [hij] het bloed op zijn hoofd vegen (zijn gezicht kan hij nog steeds niet aanraken) om zijn bewakers duidelijk te maken dat hij gewond is.’ En de kogels en geweren identificeert hij voor hen op de tast.

Proeven: Hana trekt met haar tanden het velletje van een pruim die ze daarna de Engelse patient in de mond stopt, een passage die meeresoneert in de manier waaraan hij twee Bedoeïnen herkende, namelijk aan ‘de smaak van het speeksel dat hij samen met de dadels inslikte.’ De Engelse patiënt herinnert zich de seksuele passie tussen hem en Katherine: ‘Eens zoog ze bloed uit een snee in mijn hand zoals ik haar menstruatiebloed had geproefd en ingeslikt,’ en de zoute smaak van zijn vingers in haar mond.

Horen: ‘[Hana] kon het kaarsvet in de metalen schotel naast zich horen druipen.’ En ze heeft Kip geleerd zijn seksuele genot met een geluid aan haar kenbaar te maken. Kip knipt de draad van het gehoorapparaat van de patiënt door. De patient, die een morfine-shot gehad heeft, ‘hoort hoe [...] Caravaggio de naald in het niervormige emaillen bekken laat vallen.’

En natuurlijk *kijken*: Kip die door het vizier van zijn geweer kijkt naar het gezicht van Jesaja, op het plafond van de Sixtijnse kapel, en daarna naar het gezicht van de rondgedragen Madonna en veel later naar het gezicht van de Engelse patiënt; en de toortsen die hij ontsteekt om de muurschilderingen in kathedralen te doen oplichten; Almásy noemt en passant ‘de jakhals met het ene oog dat je aankijkt en het andere dat de weg aftuurt die je overweegt in te slaan’; tijdens het verhaal dat de Engelse patiënt vertelt, ‘[kijkt] Caravaggio naar de roze mond van de man als hij praat’ - een zin die overigens weer herinnert aan de manier waarop een van de archeologen, Bagnold, de duinen beschrijft: ‘“De voren en golven in het zand lijken op de holte in het verhemelte van een hond.” Dat was de ware Bagnold, een man die zijn onderzoekende hand in de muil van een hond stak.’ In de tweede zin wordt bovendien de tastzin markant beklemtoond.

Deze paar voorbeelden, uit talloos veel meer, zijn niet alleen staaltjes van Ondaatje's vermogen om zintuiglijke waarnemingen van hun vanzelf sprekendheid te ontdoen; ik heb ze hier tevens aangehaald ter ondersteuning van de stelling dat Ondaatje ons er voortdurend aan herinnert dat de wereld buiten het eigen ik via de zintuigen geabsorbeerd wordt.

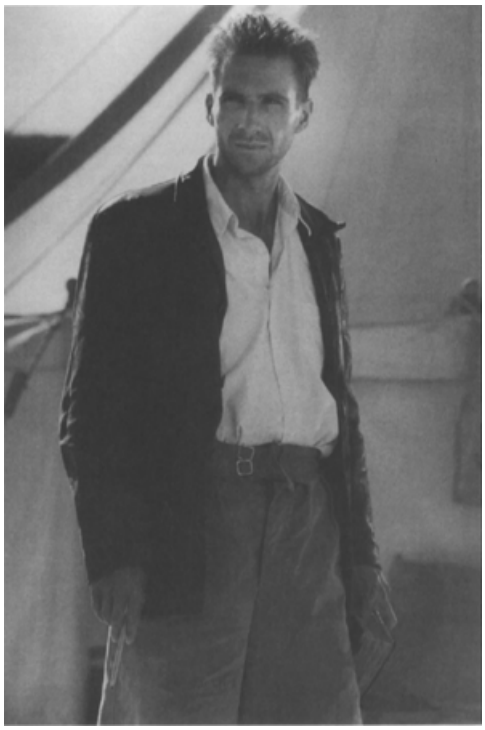
Nationaal en internationaal

Het doorbreken van grenzen zien we ook in de achtergronden van de personages: alleen Hana is een geboren en getogen Canadese. Kip is een Indiër die zijn identiteit ontleent aan alles wat Brits is; Caravaggio is een Canadees wiens voorouders uit Italië afkomstig zijn, en ironisch genoeg heeft de oorlog hem naar Italië teruggevoerd. Almásy, de Engelse patiënt, blijkt helemaal geen Engelsman te zijn, maar een

Hongaar. Hana denkt op een gegeven moment: ‘Ze was omgeven [eigenlijk “omsingeld” ChF] door buitenlanders. Niet één volbloed Italiaan. Een villa-romance.’ Die mix lijkt bepaald geen slechte zaak. Immers, ook de archeologenclub van Almásy was een uiterst internationaal gezelschap: een Hongaar, Britten, een Italiaan, een Duitser, een Afrikaan ... De heterogeniteit werkte uitstekend, er waren tussen hen geen barrières. Pas door de oorlog, die plotseling opnieuw de grenzen van de diverse ‘nationaliteiten’ beklemtoont, worden zij elkaars vijanden. Almásy stelt dan ook, ‘Ik begon staten te haten. We zijn gedeformeerd door nationale staten.’

Associatieketens

Op een onopvallende manier laat Ondaatje in de levens van de personages bovendien dingen gebeuren die op de een of andere manier op elkaar lijken, of dingen die met elkaar geassocieerd zijn. Dat is nog weer een andere manier om scheidslijnen tussen



Ralph Fiennes als Almásy in *The English Patient* (foto: Miramax)

mensen en gebeurtenissen te vervagen of op te heffen. Het thema ‘onthoofd’ is een voorbeeld van zo'n associatieketen: Hana vindt Caravaggio in de tuin bij de villa, ‘naast het onthoofde standbeeld van een graaf, de stomp van de nek is een geliefde zitplaats voor een van de plaatselijke zwerf katten.’ Als Caravaggio probeert foto's uit de kamer van een Duitse militair te stelen, en daarbij gezien wordt door diens minnares, ‘schudt [Caravaggio] zijn hoofd, gebaart het afsnijden van zijn keel.’ Na een bomexplosie komt Caravaggio in een rivier terecht, en ziet daar het reuzenhoofd van een standbeeld naast zich. In zijn dronkenschap heeft de Engelse patient, althans in Ondaatjes origineel, het over een ‘a headless bear’ [in de vertaling gaat dit verloren], en vlak daarna over David en het hoofd van Goliath; als Katherine bij het kampvuur begint voor te dragen, zegt Almásy, ‘mijn hoofd was niet langer binnen het aureool van het kampvuur van twijgen’, een frase die herinnert aan Kip die door het vizier van zijn geweer kijkt naar een beeld dat uit zee gedragen wordt, en ‘plotseling het aureool om het hoofd van de Maagd Maria oplichtte.’ Dat aureool kan ons overigens weer doen terugdenken aan het hoofd van Almásy, wiens helm in brand staat als hij uit zijn neergestorte vliegtuig kruipt en aan het inentingsteken van Katherine [later met een aureool vergeleken], maar ook aan Kip zelf, nadat hij vertrokken is uit de Villa en met zijn motorfiets te water geraakt is: ‘Het blote hoofd van de genist komt boven water en hij ademt alle lucht boven de rivier in.’

Hier is nog een voorbeeld van een andere keten: Hana ziet ‘de donkerder bruine huid van [Kip's] pols die vrij beweegt in de armband die soms klingelt als hij voor haar ogen een kop thee drinkt.’ Dat is een echo van iets dat we eerder gehoord hebben, als Caravaggio gearresteerd is: ‘Ze haalden er een van hun verpleegsters bij. Mijn polsen zaten met handboeien aan de tafelpoten vast. Toen ze mijn duimen eraf sneden, gleden mijn handen er krachteloos uit.’ Caravaggio vertelt dit verhaal aan Hana, die natuurlijk zelf ook een verpleegster is, terwijl de gebeurtenis zelf gelijkenis vertoont met Kips polsen die vrij bewegen in zijn armband. Caravaggio's afgesneden duimen doen op hun beurt weer denken aan de vraag die Almásy, gek van verliefdheid op Katherine, stelt aan Madox: ‘“Madox, hoe heet dat kuiltje onder aan de hals van een vrouw? Aan de voorkant. Híer. Wat is dat, heeft het een officiële naam? Dat kuiltje ongeveer zo groot als een duimafdruk?”’ Om haar hals draagt Katherine een met saffraan gevulde vingerhoed: ‘She had once received from [Almásy] a pewter thimble that held saffron [...] a pewther thimble she hung from a thin dark chain around her neck for two days when her husband was out of town.’[1.] De keten strekt nog verder: het kuiltje in Katherines hals wordt door Almásy de Bosporus genoemd. Hij zegt daarover: ‘Dan dook ik van haar schouder de Bosporus in.’

Dit zijn maar twee stukjes van associatieketens die ongetwijfeld nog meer schakels kennen. Bovendien zijn er talloze van dit soort ketens, die op hun beurt weer op allerlei manieren onderling met elkaar verbonden zijn. De hier gegeven voorbeelden dienen slechts ter illustratie van de manier waarop Ondaatje zijn webben van betekenis weeft.

Intertekstualiteit

Verder vallen ook in deze roman van Ondaatje de verwijzingen naar beroemde teksten op. Naar aanleiding van de *Annalen* van Tacitus wordt de opmerking gemaakt dat ‘Veel boeken beginnen met een geruststellende verzekering van de auteur dat [er] orde heerst,’ terwijl romans ‘begonnen met aarzeling of chaos.’ In dit verband

is het interessant dat de *Historieën* van Herodotus zo'n centrale rol spelen in Ondaatjes roman. Net als Tacitus is Herodotus een der eerste bekende historici uit de Westerse geschiedenis, maar zijn historieen bevatten ook allerlei gebeurtenissen die wel erg fantastisch klinken. In de geschiedschrijving zoals die door Herodotus bedreven werd, waren fictie en non-fictie nog niet zo streng gescheiden; en dat is iets wat Ondaatje ongetwijfeld zeer aangesproken heeft. Bovendien creeert hij een prachtig beeld van het fundamenteel open karakter van ‘geschiedenis’ door Almásy juist een exemplaar van Herodotus' boek te laten gebruiken om er zijn eigen belevenissen tussen te schrijven, en hem er kaarten en plaatjes in te laten plakken. Almásy, de Engelse patiënt, ziet immers verwantschap tussen zijn eigen archeologische zoektocht door de woestijn en de geschiedschrijving van Herodotus:

> Ik zie hem meer als een van die schrale mannen uit de woestijn die van de ene oase naar de andere trekken, die handel drijven in legenden als betrof het de uitwisseling van zaden, die alles zonder achterdocht in zich opnemen, een fata morgana in elkaar knutselen. ‘Deze mijn geschiedenis,’ zegt Herodotus, ‘heeft van de aanvang af het bijkomstige bij de hoofdzaak gezocht.’ Wat je bij hem vindt zijn cul-de-sacs in de vloedgolf van de geschiedenis - hoe mensen elkaar verraden in het belang van naties, hoe mensen verliefd worden.

Maar tegelijk eigent Almásy zich de officiële geschiedenis zoals opgetekend door Herodotus symbolisch toe door er, letterlijk, zijn eigen verhaal in te schrijven en er zo gebeurtenissen aan toe te voegen. In navolging van Almásy begint trouwens ook Hana op die manier haar eigen dagboekaantekeningen te maken, in *De Laatste der Mohikanen*, en in Rudyard Kipling's *Kim*, die ze in de bibliotheek van de Villa Girolamo vindt. Dat ‘inschrijven’ of ‘inscriberen’ van je eigen verhaal in een bestaand verhaal, een bestaande geschiedenis, is overigens een postmodern thema bij uitstek: in zekere zin eigent elke lezer zich een tekst toe, maakt er een zijn of haar eigen tekst van. Anders gezegd: door elke individuele lezing van een tekst verandert die tekst. Almásy en Katherine lezen bijvoorbeeld beide Herodotus, maar niet om dezelfde redenen.

> Ik [Almásy] sloeg Herodotus vaak op voor een geografische aanwijzing. Maar Katharine deed dat bij wij ze van venster op haar leven. [...]Ditiseen verhaal over hoe ik verliefd werd op een meisje dat me een bepaald verhaal uit Herodotus voorlas. [...] Misschien las ze het alleen voor [Clifton]. Misschien was er geen ander motief voor haar keuze buiten henzelf. Het was gewoon een verhaal dat haar had aangegrepen omdat de situatie zo bekend was. Maar plotseling werd een pad zichtbaar in het werkelijke leven.

Nadat Almásy het verhaal van Candaules en Gyges door Katherine heeft horen voorlezen, krijgt het voor hem een andere betekenis; ongeacht of zij het speciaal voor hem voordroeg of niet, nu is het voor Almásy een venster op zijn leven. Door haar lezing van het verhaal realiseert hij zich de mogelijkheid van een verhouding met haar.

Metaforische omkeringen op macro-niveau

Al eerder is ter sprake gekomen hoe op, zeg maar ‘micro-niveau’, Ondaatje ogenschijnlijk van elkaar gescheiden fenomenen met elkaar verbindt. Dat doet hij ook op een nog gedurfder ‘macro-niveau.’ Fenomenen op macro-niveau die steeds opduiken zijn *landschappen, het menselijk lichaam* en *geschreven teksten*. Ondaatje beschrijft die regelmatig expliciet of impliciet in termen van elkaar. Ik heb er al op gewezen hoe hij het woord ‘scar’ (litteken) gebruikt om aan te geven hoe het landschap door bominslagen kapot gemaakt is, waardoor het *landschap* gemetaforiseerd voorgesteld wordt als een mens (er treedt dus ‘personificatie’ op). Datzelfde gebeurt als er wordt gesproken over de woestijn die *verkracht* wordt door de oorlog. En in zijn monografie over de woestijn, zegt Almásy, beschrijft hij ‘de woestijn even zuiver als ik over [Katherine] gesproken zou hebben’, waarmee hij het landschap van de woestijn vergelijkt met zijn geliefde. Het omgekeerde treffen

we aan wanneer Almásy het kuiltje in de hals van Katherine de ‘Bosporus’ doopt, en als hij, in woeste dronkenschap, met Katherine wil dansen: ‘hij ramde op haar in, zijn hals tegen haar linkerschouder, op dat naakte *plateau* boven de glitters’ [mijn cursivering, ChF]. Terwijl in de eerdere voorbeelden de diepere metafoor *landschap is menselijk lichaam* te ontdekken valt, is in deze laatste zinnen sprake van de onderliggende metafoor *menselijk lichaam is landschap*.

De verbindingen tussen landschappen en lichamen enerzijds en taal anderzijds vinden we bij het geven van namen; onderzoekers die een plaats die ze ontdekt hebben naar zichzelf willen noemen; en namen die geschreven staan op oude kaarten die van dierenvellen gemaakt zijn.

In het bovenstaande heb ik geprobeerd met een paar voorbeelden te laten zien op wat voor manieren Ondaatje in zijn duizelingwekkende roman orde schept [zie voor nog andere verbanden de artikelen van Scobie en anderen in de Ondaatje-special van het tijdschrift Essays *on Canadian Writing*]. Over het ‘waarom’

van dit procédé wil ik weinig zeggen. Ondaatje is geen schrijver wiens werk te reduceren valt tot een hapklare moraal. Veeleer roepen zijn grensoverschrijdingen spannende zintuiglijke waarnemingen en de mogelijkheid van spectaculaire nieuwe verbanden op. Wellicht kan aan dat laatste voorzichtig iets van een moraal opgehangen worden. Als grenzen tussen dingen, gebeurtenissen, ruimten en mensen poreus worden, dan zijn die dingen, gebeurtenissen, ruimten, en mensen niet langer 'puur.' En in Ondaatje's boek (net als in zijn eerdere werk) is dat over het algemeen positief: alle dingen zijn noodzakelijk op talloze wijzen met elkaar vermengd en verbonden. Ondaatje suggereert daarmee dat verhalen, identiteiten, landschappen, objecten, herinneringen nooit op zichzelf staan, maar verweven zijn met de verhalen, identiteiten, landschappen, objecten, en herinneringen van andere mensen, plaatsen en tijden. Essentie zit niet vervat in iets stabiels, maar in de eindeloze interactie met het andere.

Enkele opmerkingen over de film

In het voorwoord bij het gepubliceerde scenario van de film, schrijft Anthony Minghella, die zowel de schrijver van het scenario als de regisseur van de film is: 'Michael Ondaatje's roman wekt de misleidende indruk dat hij volmaakt cinematografisch is. Briljante beelden zijn uitgestrooid over de pagina's in een mozaïek van versplinterde verhalen, alsof iemand al een film gezien *had* en als de donder geprobeerd heeft de beste stukken ervan te herinneren [en vast te leggen]' [mijn vertaling, ChF]. Letwel, Minghella heeft het over een *misleidende* indruk.[2.]

Als we de genoemde thema's en technieken uit Ondaatjes roman in gedachten houden en de film in dat licht bezien, dan kunnen we constateren dat in ieder geval een aantal 'grensoverschrijdingen' ook hun weg naar de cinema gevonden hebben. De belangrijkste is wellicht het voortdurende flitsen tussen heden en verleden: in totaal springt de tweeëneenhalf uur durende film ruim veertig keer van heden naar verleden of omgekeerd. Maar dat schuiven tussen heden en verleden werkt zelden desoriënterend: de toeschouwer weet altijd direct of hij in het heden of het verleden zit, en van welk personage hij de belevenissen op dat moment volgt. Dat heeft ten dele te maken met de aard van het medium film. Terwijl de roman, al is het maar even, onzekerheid kan creëren door eerst te refereren aan een 'hij' zonder duidelijk te maken over wie het gaat, brengt de film het betreffende personage onmiddellijk herkenbaar in beeld. Zelfs het feit dat de Engelse patiënt en Almásy dezelfde persoon zijn is, vermoed ik, in de film sneller duidelijk dan in het boek, met name omdat we zijn stem (dat wil zeggen, die van Ralph Fiennes) herkennen. Maar toch wordt wel iets van dat desoriënterende in de film bewaard, bijvoorbeeld in de openingsbeelden van het geverfde figuurtje waarmee de film opent. Wat is dat voor tekening en wie maakt hem? Dat hier Katherine natekent wat ze in de Grot der Zwemmers ziet, weet de kijker pas veel later. Ook de daaropvolgende scène van de man en de vrouw in hetvliegtuig dat over de woestijn vliegt is raadselachtig. Omdat hij een vliegtuigbril draagt, weten we niet wie de man is. Bovendien denken we dat de vrouw, die later Katherine blijkt te zijn, slaapt; pas op het eind van de film realiseren we dat de man Almásy is en dat Katherine niet slaapt, maar dat ze dood is.

Het doorbreken van de verdwenen scheidslijn tussen 'binnen' en 'buiten' in de villa Girolamo kan natuurlijk uitstekend gevisualiseerd worden in de film, en dat gebeurt dan ook, maar andere aspecten van dat motief zijn lastiger te verbeelden. Van Ondaatjes gedurfde verbindingen tussen boeken, het menselijk lichaam, en

landschappen die ik eerder aanstipte, vinden we in zuiver kwantitatief opzicht niet zo veel terug in de film, maar voor wie er oog en oor voor heeft zijn er wel degelijk aanzetten. De eerste shot van de tekeningen van de ronde zwemmersfiguur, op een ruwkorrelig, gelig papier, vloeit over in de geelgolvende woestijnheuvels, hetgeen begrepen kan worden als een verbeelding van Ondaatjes *menselijk lichaam is landschap*, net als de overvloeier van het gezicht van de Engelse patiënt naar een shot van de zee. En natuurlijk zijn in film ook talige toespelingen mogelijk. Op een gegeven moment herhaalt Almásy nadenkend hoe een oude Arabier hem uitlegt hoe een zekere berg eruitziet: ‘Een berg in de vorm van een vrouwenrug. Goed, goed.’ [Deze regel komt overigens niet in het script voor. Is hij op het laatste moment tijdens het filmen toegevoegd, wellicht juist om zo de metafoor

Kristin Scott Thomas in *The English Patient* (foto. Miramax)

landschap is menselijk lichaam verder te onderbouwen?]. Maar het lijkt bij aanzetten te blijven: niet dat zoiets onmogelijk systematisch te verfilmen geweest zou zijn, maar dan was een heel ander type film ontstaan - een veel experimenteier, surrealistischer soort film, die in ieder geval niet het grote publiek naar de bioscoop gelokt had, en zeker geen kassucces geworden was.

Een motief dat zijn weg wel naar de film gevonden heeft, is Ondaatjes aandacht voor de zintuiglijke waarneming: in de allereerste plaats natuurlijk door een aantal prachtige beelden. In de opening van de film wordt het vliegtuig van Almásy boven de woestijn door de Duitsers beschoten, hetgeen resulteert in esthetische ontploffinkjes die ons bijna zouden doen vergeten wat voor gruwelijk effect ze kunnen hebben. Een vergelijkbaar fraaie én dreigende scène is de landing van Duitse parachutisten in Tobroek in juni 1942, vlak voor Caravaggio gevangengenomen wordt. En de aandacht voor 'kijken' vinden we ook terug in de scène waarin de Engelse patiènt na zijn ongeluk door de Bedoeinen door de woestijn getransporteerd wordt. Daarin zit een shot waarin we vanuit het perspectief van de Engelse patiënt door diens beschermende 'masker' omhoog kijken. Het visuele plezier wordt verder vergroot door bepaalde overgangen tussen scènes: behalve de al genoemde overvloeier van de zwemmers naar de woestijnheuvels is er later in de film ook een fraaie vloeier van de woestijnheuvels naar de vouwen en kreukels in de lakens van de Engelse patiènt in de Villa. Wordt hierin wellicht een verband tussen de macrocosmos van de woestijn en de microcosmos van de Villa gesuggereerd?

Maar de film maakt ook gebruik van de mogelijkheden die het medium heeft op het gebied van geluid. Zo dwingt het gebruik van de (voor de meeste kijkers) onverstaanbare Bedoementaal de toeschouwer zich over te geven aan het puur auditieve genoegen van deze mysterieuze keelklanken. We horen mét de Engelse patiënt, die immers nauwelijks iets kan zien, het tinkelen van de flesjes die de Bedoeïnendokter in het juk op zijn schouders met zich meedraagt, en het kleine plopje waarmee hij de flesjes eerst uit de klei trekt en vervolgens ontkurkt - een handeling die op zich weer een echo is van de champagneflessen die ontkurkt worden als Katherine en Geoffrey Clifton zich voor het eerst bij het archeologengezelschap in de woestijn melden. En de audiovisuele indruk van de Bedoeïnendokter met zijn juk van klingelende flesjes vindt later in de film een audiovisuele pendant in de vogelverschrikker die Hana in de tuin van de Villa plaatst. Ook op andere momenten wordt geluid benadrukt: in de scène waarin Kip Hana de muurschilderingen in de kerk laat zien, echoot de klik van de haak waarmee hij haar zekert door de ruimte heen, evenals de ontsteking van de toorts. Soms neemt een geluidsovergang de functie over van een visuele overgang: op een gegeven moment staat Hana 's nachts buiten bij de Villa Girolamo te hinkelen. De Engelse patient luistert er vanuit zijn bed naar; vervolgens vloeit het beeld naar iets wat hij zich door dat geluid herinnert: het geluid van Hana's tikkende hakken wordt overgenomen door Bedoeïnentrommels. Iets van de sensualiteit van het proeven wordt gesuggereerd in een scène waarin Hana voor de Engelse patiènt het velletje van een pruim trekt en die in zijn mond stopt. We zien in een close-up hoe hij van deze sensatie geniet, en horen hoe aandachtig hij kauwt. Natuurlijk kun je niet zomaar zeggen: al deze zintuiglijke fenomenen zijn een directe vertaling van de manier waarop Ondaatje er de lezer in taal attent op maakt; maar ze doen in ieder geval wel recht aan zijn voortdurende verwijzingen naar het zintuiglijke waarnemen.

Niettemin: ondanks een aantal aspecten waarin de film trouw is aan de geest van de roman, is het toch wel een heel ander soort verhaal geworden. Niet op het niveau van de *plot*, want die klopt aardig met Ondaatjes boek, al zijn er ook gebeurtenissen uit verdwenen, met name Kips training in Engeland, al was dit gedeelte wel in

Minghella's oorspronkelijke scenario opgenomen. In esthetisch opzicht is de film naar mijn idee zeer geslaagd, maar onherroepelijk is de onnavolgbare, kwikzilverachtige manier van vertellen van de roman versimpeld.

De biografische gegevens over Ondaatje in dit artikel zijn deels ontleend aan Verhoeven (1992). Mijn gedachten over roman en film zijn aangescherpten gestimuleerd door Maurice Dekker, wiens doctoraalscriptie over karakterisering in de roman en de film ik begeleidde (Dekker 1998).

Literatuur

Boomsma, Graa, ‘Literatuur als reconstructie van verdwijningen: interview met Michael Ondaatje.’ In: BZZLLETIN 152, januari 1988, p.29-35.
Dekker, Maurice, *The English Patient: Changes in the Representation of Almásy, Hana and Katharine in the Novel and the Film*. Ongepubliceerde doctoraalscriptie, Vrije Universiteit Amsterdam, opleiding Engels, december 1998.
Minghella, Anthony, *The English Patient: A Screenplay*. Methuen Drama 1996 De voor dit artikel gebruikte video-versie van de film heeft de code D6 10415.
Ondaatje, Michael, *Coming through Slaughter*. Toronto, Anansi, 1976; *Running in the Family* Toronto, McClelland and Stewart, 1982; *In the Skin of a Lion*. Toronto, McClelland and Stewart, 1987. *The English Patient*. London, Bloomsbury, 1992. Vertaald door Jos Den Bekker als: *De Engelse Patiënt*. Amsterdam, Bert Bakker, 1992.
Scobie, Stephen, ‘The reading lesson: Michael Ondaatje and the patients of desire.’ In: *Essays on Canadian Writing* 53, 1994, p.92-106.
Verhoeven, Wil. ‘Michael Ondaatje.’ *Post-war Literatures in English* 15, maart 1992, p. 1-15, A1-A2, B1-4.

Charles Forceville werkte als onderzoeker in dienst van de Rijksuniversiteit Leiden en de Onderzoekschool Literatuurwetenschap (OSL) aan een project ‘Narration in fiction and film.’ Hij is als docent verbonden aan de opleidingen Engels en Woord & Beeld van de Vrije Universiteit Amsterdam. Hij schrijft verder over moderne Britse en Canadese literatuur in Trouw. In 1998 verscheen de paperbackeditie van zijn Pictorial Metaphor in Advertising *bij Routledge*

Eindnoten:

1. De vertaling wijkt hier dermate sterk af van het origineel dat een fout of vergissing uigesloten li|kt: ‘[Almásy] had haar eens een boek geschonken dat haar over spel leerde en het leiden dat daarbij te pas komt... een boekje waarin ze las gedurende de twee dagen dat haar man de stad uit was.’ Wat ook de reden van deze intrigerende verandering moge zijn, in ieder geval hapert hier de ‘associatieketen’ even
2. Binnen het kader van een kort artikel als het onderhavige is het onmogelijk recht te doen aan een complexe roman als *The English Patient* en dan ook nog aan de film die erop gebaseerd is. Ik zal het derhalve voor het moment laten bij een paar losse opmerkingen, met name over het begin van de film; te zijner tijd wil ik deze opmerkingen systematischer uitwerken.

Christien Franken

De Melusine mythologie in Possession van A.S. Byatts

A.S. Byatt werd in 1936 in Sheffield geboren als de oudste van vier kinderen. Haar moeder studeerde Engels en haar vader was advocaat en romanschrijver, dus de liefde voor de literatuur werd haar met de paplepel ingegoten. Haar ouders vonden het bovendien vanzelfsprekend dat hun dochters een intellectuele carrière op zouden bouwen. Byatt maakt er in interviews vaak melding van dat haar moeder gefrustreerd was over het feit dat ze automatisch haar baan als docent op moest geven toen ze trouwde. Haar dochter volgde in haar voetsporen door ook Engels in Cambridge te gaan studeren. Daarna begon ze aan promotieonderzoek dat ze tot haar spijt moest opgeven toen ze trouwde in 1959, omdat haar onderzoeksbeurs automatisch werd ingetrokken. In de jaren erna combineerde ze een baan in het onderwijs met de opvoeding van kinderen en het schrijven van romans en wetenschappelijk werk. Haar eerste roman *Shadow of a Sun* (1964) werd bijvoorbeeld gevolgd door een academische studie: *Degrees of Freedom: the novels of Iris Murdoch* (1965). Ze hield vast aan deze combinatie van fictie en wetenschap in de jaren dat ze wetenschappelijk medewerkster was aan het University College London. Naast romans en korte verhalen schreef ze recensies en essays. In 1981 gaf ze de wetenschap op om zich volledig aan de literatuur te wijden. Haar Europese doorbraak als schrijfster vond plaats in 1990 toen ze voor *Possession: a Romance* de prestigieuze Booker Prize ontving.

De romans van Byatt zijn stuk voor stuk een reflectie van haar gepassioneerde belangstelling voor ideeën, taal en literatuur. Byatt is zich als criticus en schrijfster zeer bewust, soms overbewust, van de mogelijkheden die de Engelse taal haar biedt. Haar romans zijn niet gemakkelijk te lezen, omdat de auteur een scala aan stijlen tot op de bodem uitprobeert. Ze schept bovendien fictionele werelden die bol staan van verwijzingen naar andere literatuur, een gevolg van haar formidabele eruditie. Ze kiest vaak hoofdpersonen die door de aard van hun werk veel praten en nadenken over literatuur en kunst en zo trekt de halve Engelse literatuurgeschiedenis aan het oog van de lezer voorbij. Byatt loopt daarbij het gevaar dat haar karakters veel meer denken dan voelen, maar over het algemeen zijn haar romanfiguren meer dan de belichaming van ideeën en is de balans tussen emotie en intellect in evenwicht.

Oude liefdes

Possession is een goed voorbeeld van het soort gepassioneerde ideeënroman waar A.S. Byatt patent op heeft. Het boek is voor critici een hoorn des overvloeds en was dan ook aanleiding voor een groot aantal interpretaties. Critici hebben zich gebogen over Byatts indrukwekkende eruditie, over haar ideeën over hedendaagse literatuurtheorieën, haar weergave van het verleden - in het bijzonder de Britse negentiende eeuw - en de manier waarop ze in *Possession* verschillende genres combineert. Eén specifiek onderwerp komt steeds terug in de recensies. Critici zijn verbaasd over de kwaliteitsverschillen tussen het negentiende- en twintigste-eeuwse plot van *Possession*. Ze vragen zich af waarom A.S. Byatt zo'n prachtig verhaal vertelt over de romantische liefde tussen de twee Victoriaanse dichters Ash en LaMotte en aan dat verhaal vervolgens afbreuk doet door een saai en conventioneel twintigste-eeuws plot - over wetenschappers nota bene - toe te voegen.. De critici die hun twijfels hebben over de kwaliteit van het twintigste-eeuwse verhaal

concluderen dat Byatt waarschijnlijk met opzet de verschillen heeft aangebracht. Hun conclusie is dat ze als schrijfster de negentiende eeuw en zijn geschiedenis en cultuur prefereert boven de twintigste eeuw. Het beeld van *Possession* dat uit de kritieken naar voren komt wordt dus gekleurd door nostalgie.

Volgens Richard Jenkyns is A.S. Byatt een schrijfster ‘more robustly reactionary than she knows, longing to burst out and declare that traditional country life is best, and the modern world is scruffy and smutty, and what a girl needs is a strong, handsome man to look after her.’ Ook laten critici zich sterk leiden door de tegenstellingen die zij in *Possession* meenden te ontdekken: tussen negentiende-eeuwse dichters en twintigste-eeuwse wetenschappers die beïnvloed zijn door moderne opvattingen over literatuur: tussen Randolph Henry Ash/Byatt en Christabel LaMotte, tussen de traditionele schrijfster A.S. Byatt en feministische literatuurwetenschappers, tussen het interessante negentiende- en het bordkartonnen twintigste-eeuwse verhaal.

Overigens moet ik hier onmiddellijk aan toevoegen dat A.S. Byatt zelf de kwaliteitsverschillen tussen het negentiende- en twintigste-eeuwse plot benadrukte in de interviews die verschenen nadat ze met *Possession* de Booker prijs had ontvangen. Volgens Byatt was het inderdaad haar bedoeling om het twintigste-eeuwse verhaal ondergeschikt te maken aan het verhaal over de Victoriaanse dichters Ash en LaMotte. Ze wilde deze twee dichters beschrijven als gecompliceerde mensen die in een tijd leven die ‘levendiger, gewelddadiger en kunstzinniger is dan de tijd waarin wij leven’. Ze voelde zich ook sterk betrokken bij het schrijven van het negentiende-eeuwse plot:

> De onderwerpen die het verste in het verleden lagen voelden dichtbij. Ik dacht alsmaar ‘moet ik nu alweer beschrijven wat Roland en Maud gaan doen. Hoe blijf ik geïnteresseerd in die twee?’

Deze afstand tot de twintigste-eeuwse verhaallijn wordt nog versterkt door Byatts uitspraken over de dichter Randolp Henry Ash. Ze had drie Engelse dichters in gedachten toen ze Ash beschreef: Matthew Arnold, Alfred Lord Tennyson en Robert Browning. De liefde voor deze dichters werd haar door haar ouders meegegeven en hun poëzie diende als inspiratie voor het werk van Ash. Byatt heeft een aantal malen verklaard dat ze zich sterk met Ash identificeert. Hij lijkt op de door haar bewonderde Robert Browning in zijn intellectuele nieuwsgierigheid en passie. Ash is als het ware een buikspreekpop voor Byatt, omdat hij haar ideeën over literatuur en schrijven ventileert. Zoals ze over hem zei: ‘Ash carries my thoughts whereas LaMotte carries her own’.

Byatts identificatie met Ash is veel sterker dan die met LaMotte. Ook voor de poëzie van LaMotte keerde Byatt terug naar oude liefdes: Emily Dickinson, Charlotte Brontë en Christina Rossetti - dichters wier werk Byatt bewondert - zijn voor LaMotte de inspiratiebronnen. Toch distantieert Byatt zich veel sterker van LaMotte dan van Ash. Wie de interviews leest, krijgt de indruk dat LaMotte zichzelf geschapen heeft, onafhankelijk van de schrijfster A.S. Byatt. Byatt maakt de afstand tussen haarzelf en LaMotte nog groter door te benadrukken dat zij LaMotte's werk niet heeft geschreven en noemt daarbij als voorbeeld het ‘Spilt Milk’ gedicht: ‘dat is een goddeloos gedicht dat werkelijk door LaMotte is geschreven. Het is van haar, met van mij. Ik had het nooit vanuit mezelf kunnen schrijven’. Als schrijfster identificeert A.S. Byatt zich dus met de negentiende-eeuwer Ash en bewaart ze een flinke afstand tot LaMotte.

Een laatste voorbeeld van A.S. Byatts identificatie met de negentiende eeuw en haar afstand tot de twintigste eeuw is haar af keer van hedendaagse literatuurtheorieen vanuit de deconstructieve, poststructuralistische en feministische hoek. Interviewers toonden zich zeer geïnteresseerd in de vraag waarom *Possession* de Amerikaanse hoogleraar vrouwenstudies Leonora Stern zo satirisch beschrijft.

Volgens Byatt wordt Leonora gegrepen door elke theoretische trend waar haar begerige oog op valt en is haar gedachtewereld sterk beïnvloed door wat Byatt beschouwt als uitwassen van de feministische literatuurtheorie. Byatt is soms uitgesproken negatief over deze tak van de literatuurwetenschap. Zo beschuldigt ze feministische literatuurwetenschappers ervan dat ze separatistisch zijn en niet op kwaliteit letten als ze het werk van schrijfsters prijzen. Ze zouden volgens Byatt ook een slechte invloed hebben op jongere schrijfsters. De satire in het portret van Leonora Stern lijkt uit deze kritiek voort te komen. *Possession* is in dit opzicht overigens niet uniek. Elaine Showalter, een feministische hoogleraar Engels aan Princeton University, bespreekt in ‘Feminists under Fire’ Byatts portret van Leonora Stern. Ze geeft een helder en ironisch overzicht van het stereotype beeld van de feministische

critica zoals dat vanaf de negentiende eeuw in de Angelsaksische literatuur voorkomt. Ze schrijft het volgende: ‘het beeld van feministes als engelen des doods, beesten of heksen die onschuldige jonge vrouwen de giftige appel van kennis overhandigen is natuurlijk niet nieuw. Deze stereotype beelden komen voort uit een lange traditie van feministische karikaturen, of het doelwit nu de blauwkous, de “New Woman”, de sufragette of the Vrouwenstudies Hoogleraar is.’ Volgens Showalter komen Amerikaanse feministes er het slechtste vanaf en in die zin zet Byatts Leonora Stern de traditie voort.

Aan tegenstellingen voorbij

Dit is dus het beeld van *Possession* dat uit de receptie naar voren komt. Kort na de publicatie van de roman identificeerde Byatt zich sterk met de negentiende-eeuwse dichter Ash en zei ze weinig tot geen affiniteit te hebben met LaMotte en de feministische literatuurwetenschappers die zo satirisch beschreven worden in de roman. Deze opvatting wordt versterkt door de ontvangst van de roman die sterk op tegenstellingen leunt.

Wat ik in dit artikel aan wil tonen is dat deze receptie onrecht doet aan *Possession* en aan de schrijfster A.S. Byatt. De roman is juist zo interessant, omdat hij op een ingenieuze manier aan de hierboven geschetste tegenstellingen ontsnapt. Een van de manieren waarop dat gebeurt heeft te maken met de manier waarop Byatt in *Possession* sprookjes en mythen herschrijft. De roman bevat een aantal prachtige sprookjes zoals ‘The Glass Coffin’ en ‘Gode's Story’ en verwijst daarnaast meer dan tachtig keer naar de mythe van Melusine. Byatt raakte gefascineerd door deze mythe toen ze in Italië een feministisch congres bijwoonde over Melusine. Naar aanleiding van dat congres las ze het essay ‘Divine Women’ van Luce Irigaray, waarin deze filosofe onderzoekt wat het Melusine-verhaal moderne lezers te zeggen heeft over liefde, moederschap, vrouwelijkheid en goddelijkheid. Ik zal Byatts herschrijving van de Melusine mythologie in *Possession* lezen in het licht van Irigarays interpretatie van het verhaal en laten zien dat beide schrijfsters op een feministische manier Melusine opnieuw verbeelden.

De mythe van Melusine

Wie is Melusine en hoe is er over haar geschreven? Anna Maria Stuby geeft in ‘Vom Kommen und Gehen Undines’ een historisch overzicht van de receptie van de Melusine-mythe [1992; zie ook Le Goff 1971 en Lundt 1992]. Schrijvers die deze mythe als inspiratie hebben gebruikt baseren hun werk op het boek *Le Roman de Melusine ou l'histoire des Lusignan* van de middeleeuwse schrijver Jean d'Arras. D'Arras tekende het verhaal van Melusine op in 1492 en baseerde zich daarbij baseerde op volksverhalen. De Melusinemythe maakt deel uit van een verzameling verhalen die de onmogelijke liefde tussen een bovennatuurlijk wezen en een sterveling tot onderwerp hebben (Andersens ‘Kleine Zeemeermin’ is hier een ander voorbeeld van). In de versie van Jean d'Arras gaat het huwelijk van de fee Presine en haar man Elinas ten onder als hij haar tegen zijn belofte in bezoekt in haar kraambed (in sommige andere versies gaat het erom dat hij haar niet naakt mag zien). Het gevolg hiervan is dat Presine naar een eiland wordt verbannen met haar

drie dochters. Een van die dochters, Melusine, wil haar moeder wreken en neemt haar vader gevangen. De logica van de mythe wil dat Presine niet blij is, maar een vloek over haar dochter uitspreekt. Ze verandert Melusine in een slangenvrouw: half vrouw, half slang. Om een vrouwenbestaan te kunnen leven heeft ze, net als haar moeder, een sterveling nodig die haar moet beloven dat hij haar nooit vragen zal stellen over haar bovenaardse krachten en haar nooit op zaterdag zal bezoeken. Op die dag zondert ze zich af en verandert ze van haar middel tot haar tenen in een slang. Als iemand haar zo ziet, zal ze voorgoed haar gedaante als vrouw verliezen. Melusine vindt een man die aan deze eis wil voldoen. Ze trouwt met Raymond en baart tien jongens (die overigens allemaal een gebrek hebben) en door haar vruchtbare kracht leeft de bevolking in grote voorspoed. Eind goed, al goed, zo lijkt het, maar Raymond ontdekt het geheim. Vrienden vragen hem of zijn vrouw een minnaar ontmoet op de dagen dat ze zich afzondert. Opgestookt door roddels beloert hij haar als ze in bad gaat en gebruikt zijn kennis om haar publiekelijk te ontmaskeren. Dan treedt de vloek in werking die de moeder over Melusine heeft uitgesproken en is ze gedoemd om eeuwig een vliegende

slang te blijven. Ze mag alleen het kasteel betreden om haar twee jongste kinderen te voeden. Elke dood en elke ramp kondigt ze aan, cirkelend om de torens, ‘les cris de la fée’ slakend.

Volgens Anna Maria Stuby heeft d'Arras de volksverhalen waar hij zich op baseerde sterk veranderd. In de versie van d'Arras is Melusine veel minder machtig, onromantisch en wild. De nadruk ligt veel meer op haar moederschap: ze krijgt tien zonen en mag alleen haar jongste kinderen zien. Ze is veel afhankelijker van een man die ze eeuwig lief moet hebben terwijl hij buiten haar bereik is. Bovendien worden haar bovennatuurlijke gaven haar een last, terwijl haar voorgangsters er kracht aan ontleenden. Volgens Stuby spreekt er uit de versie van d'Arras ook een obsessie met Melusines geheim en de angst voor haar onnatuurlijke krachten die bedwongen moeten worden. Als dat vervolgens niet lukt, wordt Melusine gestraft. Deze nadruk op de gevaarlijke kanten van het ‘monster’ Melusine loopt als een rode draad door latere interpretaties van de mythologie. Veel wetenschappers en schrijvers benadrukken dat de slangenvrouw een slechte inborst heeft. Ze lezen het verhaal als een waarschuwing tegen vrouwelijke verleidingskunsten en maken van Melusine een vrouwelijk monster wier verschrikkelijk lot een terechte straf is voor haar bovennatuurlijke gaven.

Moeder en dochter

Uit *Possession* blijkt dat Byatt goed op de hoogte is van de manier waarop Melusine door de eeuwen heen in de literatuur en de kritiek werd afgeschilderd. De nadruk op het monster Melusine vindt de lezer in het boek echter niet terug. Integendeel, de roman verandert dit paradigma. Het negentiende-eeuwse verhaal over de romance tussen Ash en LaMotte verzet zich tegen de idee dat Melusine een kwaadaardige vrouw en een monster is door een onderbelicht element uit de mythologie naar voren te halen, namelijk de moeder-dochter relatie. Verwijzingen naar de dochter en de moeder Melusine zijn voornamelijk te vinden in het portret dat de verteller van LaMotte schetst.

De levens van LaMotte en Melusine vertonen grote overeenkomsten: beiden zijn dochters zonder moeder en moeders zonder dochters. De eerste overeenkomst - tussen de dochter LaMotte and Melusine - is impliciet. Zoals ik eerder vermeldde, heeft Melusine haar bovennatuurlijke gedaante aan haar moeder Presine te ‘danken’. Ze wordt immers door haar moeder gestraft en moet leven met de vloek die haar moeder over haar heeft uitgesproken. Net als Melusine is Christabel LaMotte van haar moeder vervreemd. LaMotte is een vaderskind: ze is positief over haar Franse vader, omdat hij haar vertelde over de Melusine-mythologie en haar belangstelling voor de literatuur en de poëzie deelde en stimuleerde: ‘de behoefte tot schrijven heb ik van mijn vader’. Ze is veel negatiever over haar moeder. LaMotte schrijft in het Engels, de taal van haar moeder, maar ziet de Engelse taal als een handicap: ‘Mijn moeder is geen spirituele vrouw, en haar taal is die van huishoudelijke details en vrouwenmode.’ LaMotte's moeder wordt eenmaal genoemd in het verhaal, als de grote afwezige in het leven van haar dochter. Sabine de Kercosz, LaMotte's nichtje, vraagt zich af waarom LaMotte geen contact met haar moeder heeft:

> Ze verkeerde in grote moeilijkheden, dat was wel duidelijk, en had zich niet tot haar moeder gewend, maar tot ons - dat is te zeggen, tot mijn

> vader, want ik geloof niet dat aan mij had gedacht toen ze haar besluit nam.

Deze vervreemding in de moeder-dochter relatie herhaalt zich als LaMotte zelf een kind krijgt. Als ze besluit om Ash te vergezellen op zijn reis door Yorkshire weet ze wat de gevolgen kunnen zijn. Ze wordt zwanger en ze noemt die zwangerschap een lichamelijke en geestelijke catastrofe. De zwangerschap isoleert haar. Ze krijgt haar kind in een klooster in Bretagne waar ze alleen verblijft, ver verwijderd van haar huisgenote Blanche Glover en van Ash van wie ze houdt. Er komt een einde aan hun verhouding en als ‘gevallen vrouw’ kan ze haar dochter niet zelf groot brengen. Ze staat het kind af aan haar zus Sophie, die May adopteert. LaMotte wordt gedwongen zich van haar eigen kind te distantiëren en haar dochter heeft geen idee wie haar echte moeder is. Ze is niet geïnteresseerd in literatuur en heeft geen speciale band met haar ‘tante’:

> Zij gaf niets om boeken. Niets. Ik schreef verhaaltjes

> voor haar, en die werden gedrukt en ingebonden, en ik gaf ze haar, en ze glimlachte heel lief, bedankte mij en legde ze terzijde.

Aan het einde van haar leven vereenzelvigt de moeder LaMotte zichzelf met de tragische Melusine:

> Ik ben de afgelopen dertig jaar Melusina geweest. Ik heb bij wijze van spreken rond de kantelen van dit fort gezweefd, huilend in de wind in mijn behoefte mijn kind te zien, te voeden, te troosten, mijn kind, dat mij niet kende.

Dit is dus de eerste manier waarop *Possession* de Melusine-mythe inzet: de verteller gebruikt het Melusine-motief om LaMotte te beschrijven als een dochter die zonder moeder leeft. Als ze zelf moeder wordt, heeft ze sterk te lijden heeft onder sociale normen en waarden die veel beperkender zijn voor haar dan voor de mannen in haar omgeving. Ze moet haar dochter afstaan en heeft, net als de mythische Melusine, geen moeder om op te steunen.

LaMotte is bovendien niet de enige tragische moeder in *Possession*. De tragiek van het negentiende-eeuwse moederschap vindt de lezer terug in de portretten die de roman van andere vrouwen schetst. Ellen Ash komt uit een gezin met vijftien kinderen, van wie er vier overleven. Ellen Ash ontslaat een bediende, Bertha, omdat deze ongetrouwd en zwanger is. Sabine de Kercoz, die vastbesloten is om een bekende schrijfster te worden, overlijdt in het kraambed. Zoals Byatt over Victoriaanse vrouwen schreef: ‘the problem of the fact that sex for women leads to childbearing is [...] central to the whole question of sexual equality and women's freedom’. Byatt gebruikt de verwijzingen naar Melusine om het beeld van een vrouwelijk monster te vervangen door een feministisch getint portret van negentiende-eeuwse moeders. In die zin lijkt *Possession* op de interpretatie die Luce Irigaray ontwikkelt in haar essay ‘Divine Women’. Volgens Irigaray idealiseert onze traditie het moederschap - ze spreekt over ‘de glorieuze ontluiking’ van de moeder -, maar het lot van Melusine is een illustratie een moederschap dat onvervuld blijft. Irigaray ziet Melusine als een tragische moeder en het huwelijk tussen Melusine en Raymond als onvoltooid. Het is deze tragiek die ook in het negentiende-eeuwse plot van *Possession* centraal staat.

Melusine en de dichter Lamotte

Op een ander punt wijkt *Possession* echter af van de interpretatie van Irigaray. Volgens Irigaray kan hetverhaal van d'Arras ook gelezen worden als een pessimistisch portret van de positie van vrouwen in een patriarchale maatschappij. Het verhaal beschrijft niet alleen het tragische moederschap van Melusine, maar ook de problematische verhoudingen tussen mannen en vrouwen en de moeite die vrouwen hebben om de rollen van dochter-vrouw-moeder te combineren: ‘de subjectiviteit van een vrouw zou de dimensies van moeder en van minnares moeten realiseren en de verbinding tussen de twee.’ Volgens Irigaray kunnen vrouwen zich vrouw noemen, maar in symbolische zin is de vrouwelijke conditie incompleet. Ze interpreteert de monsterlijke kant van Melusine als een symbool van deze incompleetheid. Melusine representeert vrouwelijkheid als een onafgerond proces dat alle vrouwen aangaat. Ofwel in de woorden van Anne-Claire Mulder: ‘Luce Irigaray bezint zich op hetgeen verborgen wordt door de gedaanteverwisselingen

van Melusine. [...] Het zijn steeds gedeeltelijke gestalten, gedeeltelijke incarnaties. Haar volledige geboorte wordt steeds uitgesteld. Melusine is nog geen vrouw, geboren als vrouw.'

Byatts lezing van de Melusine-mythologie is echter optimistischer en dat wordt voornamelijk veroorzaakt doordat LaMotte niet alleen moeder, maar ook dichter is. Byatt voegt als het ware een belangrijk element toe aan het Melusine-verhaal en gebruikt het Melusine-motief in de context van de kunstenaarsroman die *Possession* ook is. Ten eerste fungeert Melusine als een creatieve brug tussen Ash en LaMotte. Haar geschiedenis is een belangrijk thema in de brieven die LaMotte en Ash elkaar schrijven. Het is deze correspondentie die LaMotte later het meeste mist, omdat de dichter Ash een gelijkwaardige gesprekspartner voor haar is. Het begin van hun vriendschap wordt gedeeltelijk beïnvloed door een gemeenschappelijke belangstelling voor Melusine. Zoals Ash zegt: 'Toch was zij de aanleiding tot het aanvangen van deze briefwisseling.' Ze discussieren over de betekenis van het

verhaal en Melusines monsterlijke kant. Het is opvallend dat Ash aanvankelijk degene is die Melusine als een monster ziet. In een van de eerste brieven aan LaMotte citeert hij een uitspraak van Paracelsus: ‘De Melusina's zijn koningsdochters, reddeloos verloren om hunne zonden. Satan voerde hen weg en veranderde hen in spoken, kwade geesten, gruwelijke spoken en vreesaanjagende monsters.’ Per kerende post wordt hij door LaMotte op zijn vingers wordt getikt. Haar beeld van Melusine is anders, omdat ze meer oog heeft voor het feit dat Melusine zowel vrouw als bovennatuurlijk wezen is. Ze ziet Melusine als een ambivalente figuur:

> een Onnatuurlijk Monster - en ene zeer fiere, liefhebbende en practische vrouw. [...] Denkt ge niet - dat zij niet slechts een vreesaanjagend spooksel kan zijn geweest - maar een soort Vruchtbaarheidsgodin?

Ten tweede is LaMotte in staat om als schrijfster sympathie voor Melusine te voelen:

> Indien ik dit werk op mij neem, zou ik ook iets uit Melusina's gezichtspunt schrijven. Niet zoals gij zoudt doen, in de eerste persoon - alsof ik in haar huid verkeerde - doch door haar te beschouwen als een ongelukkig schepsel - van Kracht en Breekbaarheid - immer bevreesd dat zij wederom door de Lucht zal moeten dolen - de niet eeuwige, doch uiteindelijk vernietigde Lucht -.

Ten derde interpreteert LaMotte Melusines monsterlijke kant op een originele manier. De dichteres is geintrigeerd door die monsterlijke kant, omdat dit deel van de mythe haar iets vertelt over de relatie tussen autonomie en creativiteit. LaMotte is gefascineerd door het feit dat Melusine zich op zaterdag afzondert en als een bezetene creëert waarvoor ze wordt bewonderd. In een gesprek met haar nichtje Sabine legt LaMotte het verband tussen Melusine's afzondering en vrijheid:

> Ze zei dat in de Romance de twee naturen van de vrouw met elkaar verzoend kunnen worden. Welke twee naturen, vroeg ik, en zij zei dat mannen vrouwen beschouwen als tweeledige wezens, verleidsters en demonen of onschuldige engelen. ‘Hebben alle vrouwen die naturen?’ vroeg ik haar. ‘Dat zei ik niet,’ zei ze, 'ik zei dat mannen vrouwen zo zien. Wie weet hoe Melusine was als ze vrij was en niemand naar haar keek.

LaMotte ziet die monsterlijke kant van Melusine dus als een bevrijding in plaats van een beperking; zij is geïntrigeerd door de onafhankelijke creatieve Melusine. In die zin verandert Possession de gebruikelijke opvatting dat negentiende-eeuwse vrouwen gevangenen waren van de beperkingen van hun bestaan. LaMotte gebruikt deze beperkingen in haar eigen voordeel. Als ongetrouwde vrouw slaagt ze erin een intellectueel en kunstzinnig leven te leiden. Er is in haar bestaan geen tegenstelling tussen leven en kunst:

> the need to set down words - [...] words have been all my life, all my life - this need is like the Spider's need who carries before her a huge burden of silk which she must spin out - the silk is her life, her home, her safety.

De verteller gebruikt de analogie tussen LaMotte en Melusine om de monsterlijke kant van Melusine positief te interpreteren. Melusine wordt een symbool van geslaagde vrouwelijke creativiteit. Op zaterdagen is ze werkelijk zichzelf.

Dit kunstenaarsportret raakt vervolgens verweven met het moeder-dochter plot dat ik eerder besprak. Na de geboorte van haar kind schrijft LaMotte een lang episch gedicht over Melusine, getiteld ‘The Fairy Melusine’. In dit gedicht corrigeert ze het eenzijdige beeld van Melusine als monster en legt ze de nadruk op de vrouw en de moeder Melusine. Ze verandert bovendien het dodelijke einde van de mythe. Aangezien Possession precies hetzelfde doet, heeft de schrijfster A.S. Byatt dus meer met de dichter LaMotte gemeen dat ze in interviews naar voren laat komen.

Bovendien loopt Byatts nieuwe construktie van Melusine als een symbool van vrouwelijke creativiteit door in het twintigste-eeuwse plot van Possession. Zoals ik eerder opmerkte, vinden veel critici dit plot conventioneel en niet overtuigend, maar de lezer die oog heeft voor Melusine ziet dat ook het twintigste-eeuw-

se verhaal het eeuwenoude Melusine-paradigma verandert door moederschap en kunst centraal te stellen. LaMotte's poëzie wordt geïnterpreteerd door twintigste-eeuwse literatuurwetenschappers en vormt een tekstuele brug tussen twee eeuwen. Een van die wetenschappers is de feministische Maud Bailey. In de ontknoping van de roman wordt duidelijk dat Maud een achter-achter-achterkleinkind is van LaMotte en Ash. De roman construeert dus een - soms letterlijke, soms figuurlijke - afstamming tussen LaMotte, Melusine en de feministische academica Maud Bailey en buigt op die manier de slechte afloop van de Melusine-mythe om. Alweer functioneert de relatie tussen Melusine/LaMotte als scharnierpunt. Maud blijkt af te stammen van de dichteres die ze bewondert en LaMotte krijgt alsnog een ‘dochter’ die net als zij gegrepen is door taal en literatuur.

Dit is dus het andere verhaal dat over *Possession* verteld kan worden. A.S. Byatts herschrijving van de Melusine-mythologie deconstrueert de manier waarop ze zich vereenzelvigt met Ash, afstand neemt van Christabel LaMotte en feministische literatuurcritici zoals Leonora Stern.

Daarnaast vertoont het boek verwantschap met verschillende feministische interpretaties van de Melusine-mythe, vooral met de interpretatie die Luce Irigaray ontwikkelt in ‘Divine Women’. Zowel Irigaray als Byatt lezen het Melusine-verhaal als een portret van een tragisch moederschap en beiden laten zien dat Melusine geen kwaadaardige vrouw en een onnatuurlijk monster is. Daarnaast gebruikt Byatt de mythe ook om een kunstenaarsverhaal te vertellen waarin de belangrijkste thema's vrouwelijke autonomie, liefde en creativiteit zijn: zo verschijnt Melusine als een kunstenares en niet als een monster.

Literatuur

Byatt, A.S *Possession*. London: Chatto & Windus, 1990 In het Nederlands vertaald door Gerda Baardman en Marian Lameris. *Obsessie*. Heemstede, Altamira, 1991.

Franken, Christien. *A.S. Byatt: art, creativity and authorship*. London, Macmillan, forthcoming.

Irigaray, Luce. ‘Divine Women’. In: *Sexes and Genealogies*. Translated from the French by Gillian C. Gill. New York: Columbia University Press, 1993. p 55-72. In het Nederlands vertaald door Agnès Vincenot, Marion de Zanger, Heide Hinterthür en Anne-Claire Mulder als ‘Goddelijke vrouwen’. In: *Renaissance drie teksten van Luce Irigaray vertaald en bekommentarieerd* Amsterdam, Perdu, 1990, p. 18-33

Jenkyns, Richard, Disinterring Buried Lives. In: *Times Literary Supplement*, March 2-8, 1990, p. 213-214

Le Goff, Jacques en Emmanuel Le Roy Ladurie, ‘Mélusine maternelle et défricheuse’ In: *Les Annales* 26/3-4, 1971 Mai-Aoút, p 587-622.

Lundt, Bea, *Melusine und Merlin im Mittelalter Entwürfe und Modelle weiblicher existenz im Beziehungs-Diskurs der Geschlechter. Ein Beitrag zur Historischen Erzählforschung* München, Fink Verlag, 1992

Showalter, Elaine, ‘Feminists under Fire: Images of the New Woman from the Nineties to the 1990s’. In: *Times Literary Supplement*, June 25, 1993, p 14-15.

Stuby, Anna Maria, ‘Vom Kommen und Gehen Undines’ ein feministischer Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Wasserfrauenmythos' In. *Feministische Studien* 1 (1992) p 5-22

Christien Franken (1961) is als universitair docent verbonden aan de Opleiding Engels van de Vrije Universiteit Amsterdam. Ze promoveerde bij Vrouwenstudies Letteren in Utrecht met Multiple Mythologies A.S. Byatt and the British artist-novel, *een studie over het kritische werk en de romans van A.S. Byatt*.

Henk Aertsen
Haar verhaal - maar wie is zij?
In gesprek met Dan Jacobson

Het is een zaterdagavond in januari 1998 in Noord-Londen: we kijken naar het interview dat we eerder die dag op video hebben vastgelegd. Voor mevrouw Jacobson is het allemaal nieuw, ze was niet bij de opnamen aanwezig geweest. Terwijl haar man op de band geduldig de vragen over zijn roman *Her Story*- in 1997 in Nederland in vertaling uitgekomen - beantwoordt, kijkt zij vol belangstelling en geeft zo nu en dan commentaar op de vragen en antwoorden. Met een zekere gelatenheid in haar stem merkt ze op een gegeven moment op: 'Weet je, Henk, de meeste recensenten, ook hier in Engeland, hebben indertijd het verband tussen de beide delen van de roman niet begrepen.' Op dat moment spreken haar man en de interviewer op de video over dat verband tussen de inleiding en het hoofddeel van de roman, en de interviewer citeert een Nederlandse recensie uit 1987 waarin de recensent van NRC Handelsblad suggereert dat Jacobson het boek beter op pagina 47 had kunnen beginnen, want 'dan was het een bijzonder, zij het een bizar, boek geworden.' Het is duidelijk dat de recensent het verband tussen beide delen niet begrepen heeft en het zelfde kan gezegd worden van nog enkele andere aspecten van het boek, zoals we zullen zien. Wat ze echter wel gezien heeft, is dat het boek geschreven is in een prachtige stijl: 'Het is meer een gedicht in prozavorm dan een verhaal.' Wat ze daarmee bedoelt, hoop ik in de loop van dit interview duidelijk te maken. Maar eerst een paar opmerkingen over de structuur van de roman.

Fictie en metafictie

Zoals gezegd bestaat de roman uit twee delen. In een lange inleiding, de Dinan-Collectie, wordt verteld hoe aan het eind van de drieëntwintigste eeuw in een plaatsje in het westen van Engeland bij een verbouwing van een school een kist met documenten wordt ontdekt met daaronder het complete manuscript van een roman, opgeschreven in een serie Cahiers. De documenten worden voor nader onderzoek aan de voorzitster van de vereniging voor plaatselijke geschiedenis gegeven; deze doet in de inleiding tot de roman zij verslag van haar bevindingen. De documenten hebben betrekking op het leven van een zekere Celia Dinan en op basis van deze documenten wordt haar biografie - Celia's levensverhaal - samengesteld. Celia heeft zo'n tweeëneenhalve eeuw eerder geleefd en is op veertigjarige leeftijd, in 2047, overleden. Ze is de dochter van een orthopedisch chirurg, die om zijn medische verdiensten in de adelstand verheven was en zodoende zitting had in het Hogerhuis. Celia voltooit een studie kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Londen, met een afstudeerscriptie over het beeld van de madonna in de Vlaamse kunst van de vijftiende eeuw. Plotseling is er een verwijdering tussen vader en dochter (de reden hiervoor wordt niet vermeld), Celia verdwijnt uit Londen en duikt op op het landgoed van een sekte in Californië, die geleid wordt door een zekere Eric Hirn. Ook Hirn woonde enige tijd in Londen; Celia was in die tijd een verhouding met hem begonnen was. Enkele weken na haar aankomst in Californië wordt Celia's zoon geboren, die volgens de gebruiken van de sekte buiten de moeder om wordt opgevoed. Nog geen jaar later doet de politie een inval op het landgoed omdat er allerlei misstanden vermoed worden. Bij die inval is Celia's zoontje een van de weinige slachtoffers. Celia krijgt toestemming van de autoriteiten om naar Engeland terug te keren, waar ze een jaar later onder mysterieuze omstandigheden

(was het zelfmoord of een ongeluk?) overlijdt nadat bij haar een ongeneeslijke ziekte is geconstateerd.

Celia's roman, het tweede deel van het boek, vertelt het verhaal van de moeder (haar verhaal) van een van de twee misdadigers die met Jezus op Golgotha terechtgesteld worden. Deze vrouw verloor haar zoon toen hij, twaalf jaar oud, na het bezoek aan de tempel

besloot ervan door te gaan en dat verlies bepaalt haar verdere leven: zij blijft hem zoeken, zozeer zelfs dat ze haar man en andere kinderen verwaarloost. Jaren later vindt ze hem terug als een rondtrekkend genezer en ze besluit met hem en zijn metgezel mee te gaan het land door.

Dit is in kort bestek de inhoud van beide delen van Jacobsons roman. Wat is nu het verband tussen die delen? Er zijn tal van overeenkomsten en contrasten aan te geven. Ik noem er enkele. Celia's biografie is een objectieve weergave van haar levensverhaal, het is non-fictie, terwijl de roman die zij geschreven heeft ook een verhaal vertelt, een subjectieve weergave van iemands leven, en derhalve fictie. Deze tegenstelling wordt benadrukt door het taalgebruik in beide delen (ik kom daar verderop op terug). Maar Celia's biografie is tegelijkertijd natuurlijk ook fictie: Celia is door de schrijver bedacht en heeft niet echt bestaan. In de roman bestaat ze echter wel degelijk en is haar biografie levensecht. Binnen de fictie van de roman wordt aldus opnieuw fictie gepresenteerd, een roman in een roman, en zo ontstaat er wat in de literatuurwetenschap een metafictie genoemd wordt.

Er is twee maal sprake van een moeder-zoon relatie, in de Dinan-Collectie betreft het Celia en haar zoontje, in Celia's roman gaat het om de anonieme moeder en haar zoon. Beide moeders verliezen hun zoon en dat verlies bepaalt hun verdere leven. Eric Hirn en de zoon van de jij-figuur zijn beiden kwakzalvers, of vriendelijker gezegd, alternatieve genezers, en staan daardoor in contrast met Celia's vader, Lord Dinan, die de gevestigde geneeskunst vertegenwoordigt. Tegelijkertijd blijken alle drie bezitterige mannen te zijn, die er gewend aan zijn alles en iedereen hun wil op te leggen. Dat komt vooral tot uitdrukking in de manvrouw relaties: Celia heeft te maken met een zeer dominante vader, maar de volgende man in haar leven, Eric Hirn, is al even dominant, en hetzelfde geldt voor de manier waarop de zoon in Celia's roman zijn moeder gebruikt.

Celia's biografie is Celia's verhaal, haar verhaal dus, en Celia vertelt in haar roman het verhaal van de jij-figuur, nog een keer haar verhaal. Maar er is nog iets meer aan de hand. Die jij-figuur is de moeder van een van de misdadigers die met Jezus op Golgotha terechtgesteld worden. Het verhaal van de moeder van Jezus, zo schijnt Celia aan het begin van het eerste cahier te zeggen, is overbekend, maar niemand kent het verhaal van die andere moeder, het verhaal van jou. En zo komt Celia ertoe dat verhaal te vertellen - haar verhaal, haar versie van de geschiedenis, want in de Engelse titel van Jacobsons boek, *Her Story*, ligt impliciet de tegenstelling besloten met *history, his-story*, geschiedenis, zijn verhaal, het overbekende verhaal van Jezus. De vraag naar de ‘her’ uit *Her story* lijkt daarmee al beantwoord, maar gelukkig valt er nog veel meer over te zeggen, en dat zal ik doen aan de hand van het interview met Dan Jacobson.

Dan, je hebt eens in een ander interview gezegd dat je eerdere roman The Rape of Tamar *(1970) een boek is dat in hoofdzaak over mannen gaat, terwijl* Haar verhaal *een boek is over vrouwen. Kun je je dat nog herinneren?* Ja zeker. *The Rape of Tamar* is een boek over één specifieke onfortuinlijke vrouw, maar het boek concentreert zich op wat mannen doen, en *Haar Verhaal* concentreert zich op wat vrouwen doen.

Er *zijn, denk ik, ook nog andere overeenkomsten tussen deze twee boeken*. Haar verhaal is *weliswaar een boek over vrouwen, maar er komen ook mannen in voor. Vind je ook niet dat de mannen in* Haar verhaal *de vrouwen gebruiken en misbruiken, netzoals in* The Rape of Tamar *de mannen dat doen met die ene jonge vrouw en haar gevoelens?*

Ja, daar ben ik het wel mee eens. Wat ik bedoel als ik zeg dat *Haar verhaal* zich op de vrouwen concentreert is, denk ik, dat in het gevoelsleven van het boek de vrouwen centraal staan. Maar je hebt helemaal gelijk dat het in beide boeken gaat om een interactie tussen de mannen en de vrouwen en tussen de gevolgen van wat ze doen. Wat ik er net over gezegd heb, zou je ook zo kunnen zeggen: in *The Rape of Tamar* zien we wat er gebeurt door mannenogen, in *Haar verhaal* zien we wat er gebeurt door de ogen en gedachten van vrouwen.

Precies, en ik herinner me nu dat ik in een recensie gelezen heb dat je hier voor het eerst de personages en hun handelen in een roman presenteert vanuit het gezichtspunt van een vrouw.

Ik geloof dat in *The Beginners* [1965], de lange roman

die ik vele jaren geleden geschreven heb, een heel ander soort roman - een soort van een familieroman over opeenvolgende generaties -, heel veel van wat zich in deze roman afspeelt wordt doorgegeven via de belevingswereld van vrouwen. Maar afgezien van die gedeelten in *The Beginners* is *Haar verhaal* de eerste roman waarin alles wat er in de roman gebeurt aan de lezer via vrouwen wordt overgebracht.

Dan Jacobson op het festival van joodse schrijvers, Vredenburg, 16 oktober 1998 (foto. Ekko Aertsen)

Twee vrouwen.
Via twee vrouwen.

Haar verhaal *bestaat uit twee delen. Ik heb recensies gelezen, waaruit bleek dat de recensent moeite had het verband tussen beide delen te zien. Toch is het heel duidelijk dat de beide delen van het boek verbonden zijn. In het eerste deel lezen we het verhaal van Celia Dinans leven, we horen via haar biografie wie ze was, wat ze tijdens haar leven deed en we horen over de tragedie die ze tijdens haar leven doormaakte. Is het niet zo dat het tweede deel van hetverhaal waar we de pas ontdekte roman lezen die Celia tijdens haar leven schreef een opnieuw vertellen van haar levensverhaal is?*

Ja, daar kan ik het wel mee eens zijn, al zou ik misschien een ander woord dan ‘opnieuw vertellen’ gebruiken. Het is een versie van haar eigen levensverhaal; we krijgen Celia Dinans biografie in het eerste deel en dan in het tweede deel, dat veel langer is, krijgen we een roman, een verhaal dat Celia Dinan geschreven heeft en heeft nagelaten, want het was tijdens haar leven niet gepubliceerd. En dit tweede deel is inderdaad een bewerking van enkele van de thema's van Celia Dinans levensverhaal.

Aan de ene kant zien we, in deel I, haar leven, de manier waarop ze haar leven leidde, een beeld van wat ze deed en van wie ze werkelijk was, als het ware een non-fictional *benadering van haar personage, en aan de andere kant*

krijgen we, in deel II, een fictional *beschrijving van haar personage, een bewerking, een andere versie, van haar levensverhaal. Beide delen weerspiegelen dus de tegenstelling tussen nonfictie en fictie*.

Ja, maar we moeten het boek niet ingewikkelder maken dan het is. Beide delen zijn natuurlijk verzonnen, maar wat je zou kunnen zeggen is dat de twee delen qua verteltrant verschillen: het eerste deel is sober of lijkt dat te zijn, is objectief, of lijkt dat te zijn, maakt gebruik van bewijsmateriaal, enzovoort en vertelt het levensverhaal van Celia Dinan; het tweede is duidelijk veel meer emotioneel geladen met de gevoelens van de schrijfster en maakt er geen enkele aanspraak op een soort documentaire te zijn of een op een afstand gehouden verhaal; het is één nauwkeurige beschrijving, komt heel indringend van binnenuit en wordt veel opener en met veel meer gevoel beschreven.

Het tweede deel is heel emotioneel...

Ja, ja, als ik even mag onderbreken, ik heb dat contrast in toon gewild, die tegenstelling in verteltrant

...omdat door die ogenschijnlijke objectiviteit in het eerste deel de emoties die in het tweede naar boven komen versterkt worden.

Ja, dat is zo. En ik denk als ik even een beeldspraak mag gebruiken dat het effect des te groter is, het is eigenlijk als wanneer je een kamer schildert in een soort crème en daarna schilder je een ander deel van die kamer in wat er bijna als crème uitziet, maar een soort gebroken wit is, en het wit wordt witter en het crème meer crème als de twee kleuren naast elkaar gelegd worden. Natuurlijk heb ik bij het maken van deze vergelijking met opzet twee kleuren gekozen die erg op elkaar lijken, maar als je twee kleuren neemt die heel anders zijn en je zet die naast elkaar, dan wordt het contrast tussen beide des te opvallender.

Laten we teruggaan naar het eerste deel van het boek, naar het levensverhaal van Celia, haar biografie. Tijdens haar leven heeft ze met twee mannen heel wat te stellen, eerst met haar vader en daarna haar minnaar, die later haar echtgenoot is. Ze verdwijnt onder geheimzinnige omstandigheden en duikt plotseling op in de Verenigde Staten. Daar weet niemand dat ze uit Londen vertrokken is, ze heeft gewoon haar koffers gepakt en is weg. Ze komt in California weer boven water, waar Eric Hirn, met wie ze nu is getrouwd, gewoon doorgaat haar te vernederen.

Nou ja, hij wordt in feite gepresenteerd als de leider van een sekte, van een cultus, en zij is een van de dienaressen van deze cultus. Hij wordt gepresenteerd als een gevaarlijk en bazig persoon die een plausibel, maar ook destructief soort werkelijkheid aanreikt, of verhaal over de aard van ons bestaan hier, aan zijn volgelingen. Natuurlijk zou je kunnen zeggen - en enigszins terecht denk ik - dat Celia nadat ze de overheersing door haar vader verworpen had, eigenlijk weer op zoek is naar nieuwe overheersing door deze man - zich daar kwetsbaar voor laat zijn, zo je wilt. En dit vertelt ons iets over Celia zelf, over haar behoeften, over haar eigen driften die ze niet begrijpt, maar die haar dwingen te gehoorzamen.

Die dwang tot gehoorzamen, dat is in elk geval iets wat de sekte in praktijk brengt, een soort indoctrinatie die ze ook moet ondergaan en waaraan ze zich daadwerkelijk onderwerpt en waarvan ze aanvaardt dat ze de regels ervan moet naleven.

Ja, anders had ze geen lid van de sekte kunnen zijn.

In het tweede deel van de roman zien we iets soortgelijks. In de roman van Celia is de moeder die haar zoon verliest zo bezeten van de gedachte dat ze hem kwijt is dat haar hele leven erdoor in beslag genomen wordt, ze kan aan niets anders denken...

Ja, het wordt een obsessie...

...en als ze hem tenslotte vindt, volgt ze hem overal naar toe, net alsof ze zijn slavin is. Op die manier is de obsessie, de indoctrinatie, echt voltooid, ze kan haar zoon nu volgen, ze moet, ze kan niet anders.

Het is een soort spiegelbeeld, of een beeld in een vertekenende spiegel, van wat Celia Dinan heeft doorgemaakt; het is, zoals ik al gezegd heb, een bewerking van die ervaring. In het eerste deel van het boek is er een dochter die een moeilijke relatie met haar vader heeft en dan een vervangende vader figuur vindt, om het maar eens grof te zeggen; in het tweede deel is er een vrouw die moeder is en die een zoon verliest en dan bezeten raakt van de zoektocht naar hem en die dan, zoals je zegt, zijn dienares wordt, maar zodra ze hem gevonden heeft, zit ze aan hem vast en hij is ook

een beetje de leider van een cultus, hij is ook een manipulator

En hij maakt dan misbruik van haar

Zeker, maar dat behoort, denk ik, tot mijn opvatting over wat zulke mensen doen en over hoe ze aan hun macht komen. Als zij zich niet schamen, zou je kunnen zeggen, over hun neiging macht over anderen uit te oefenen, zullen ze wel anderen vinden die bereid zijn die macht over zich te laten uitoefenen.

Er is nog een overeenkomst tussen beide delen: Eric Hirn is in zijn tijd een soort kwakzalver, net zoals de zoon van die moeder een soort kwakzalver blijkt te zijn geworden. Dat is juist.

Aan het begin van dit interview had ik het over de Nederlandse recensie waarin de recensente blijk gaf de verbanden tussen de beide delen van de roman niet begrepen te hebben. Maar aan het eind van haar recensie zei ze iets heel opmerkelijks, iets heel veelzeggends, waardoor ik de indruk kreeg dat ze het boek wel goed gelezen had, ook al kon ze het niet op de juiste manier interpreteren. Wat ze zei was dat de roman meer een gedicht in proza was dan een verhaal. Waarmee ze, denk ik, bedoelde dat het tweede deel, de roman van Celia, op zo'n directe manier geschreven is dat je het, om het volledig tot zijn recht te laten komen, kunt opvatten als een gedicht: de taal is prachtig, heel direct, beknopt, en je kunt je heel gemakkelijk identificeren met de persoon die wordt aangesproken. Op deze manier komt het boek, de roman van Celia, echt tot leven. We voelen met haar mee als ze de vrouw beschrijft in haar zoektocht naar de zoon. Ben je het daarmee eens?

Ja, daar zou ik zeker op gehoopt hebben. Met betrekking tot de manier waarop dat deel van het boek geschreven is, het verhaal van de moeder en haar zoon, tegenover het verhaal van de vader en zijn dochter in het eerste deel, heb ik het gevoel dat ik inderdaad geprobeerd heb de taal te vinden die het best uitdrukking zou kunnen aan de gevoelens die ik wilde beschrijven. Ik heb al eerder gezegd dat ik heel emotioneel en heel persoonlijk wilde zijn, en het is natuurlijk niet aan mij om te zeggen of ik daar al dan niet in geslaagd ben. Ik vind wel dat de taal erg sterk is, tenminste dat hoop ik. Het heeft me nogal verbaasd dat niemand van de recensenten erover gesproken heeft dat het bij mijn weten het enige verhaal is waarin de hoofdpersoon aan de lezer gepresenteerd wordt in de tweede persoon: de heldin van het boek verschijnt alleen maar als ‘jij’. Ik heb dat nergens anders gezien. Er zijn tal van boeken waarin de spreker of schrijver zegt: ‘Ik schrijf dit om jou te laten weten wat ik heb doorgemaakt en hoe ik me voelde en op die manier verschijnt de “jij” om zo te zeggen als de aangesproken persoon van het boek’. Ik herinner me dat ik als jonge man een boek van de Duitse romanschrijver Stefan Zweig las - mijn moeder was een grote fan van hem - met als titel *Brief van een onbekende* vrouw: een man die op het liefdespad geweest is, een man van de wereld, krijgt een brief van een vrouw die beseft dat hij haar zich niet zal herinneren, en zij vertelt het verhaal van hun zeer kortstondige liefdesrelatie en natuurlijk van het kind dat ze van hem had, en ze zegt: ‘Jij zult mij niet herinneren, ik kom jou onbekend voor.’ Maar hier is het anders, de ‘jij’ in dit boek is van een ander soort. Wanneer ik, of liever gezegd, wanneer de roman spreekt van ‘jij’ of ‘jou’, is het de hoofdpersoon van de roman die van begin tot eind in de tweede persoon wordt aangesproken: jij hebt dit gedaan, jij hebt dat gevoeld, jij wilde dat, jij leed om die reden. Ze wordt nooit bij name genoemd, de enige naam die we voor haar hebben is ‘jij’. Een van de effecten die ik hiermee wilde bereiken is natuurlijk de emotionele band tussen

de personage die over ‘jij’ aan het schrijven is en de vrouw die ‘jij’ is, die ‘jij’ bent. Is dat misschien te ingewikkeld?

Nee, helemaal niet. Het sluit precies aan bij wat ik zelf onlangs over het boek geschreven heb:

> De manier waarop dit verhaal verteld wordt is bijzonder. Jacobson hanteert hier de jij-vorm: Celia Dinan, de schrijfster van de *Notebooks*, vertelt dat verhaal in een lange monoloog, waarin zij de moeder met ‘jij’ en ‘jou’ aanspreekt. Door het gebruik van die jij-vorm voelt de lezer zich vanaf het allereerste begin heel nauw bij die moeder en haar verlies betrokken. ‘Maar jij? Niemand die ooit van je gehoord heeft. Jij hebt geen naam. Het is nu te laat om je er nog een te geven.’ Er lijkt tussen beiden, tussen Celia en de door haar aangesproken moeder, een direct contact te bestaan alsof ze zich in

> dezelfde tijd en ruimte bevinden. Want met de jijvorm wordt ook het besef van tijd doorbroken en ontstaat er een gevoel van tijdloosheid dat versterkt wordt door de verschillende tijdsmomenten die in *Haar verhaal* een rol spelen: Celia schrijft in de eerste helft van de eenentwintigste eeuw (ze overlijdt in 2047) en praat tegen een vrouw die leefde aan het begin van de eerste eeuw, terwijl Celia's manuscript pas aan het eind van de drieëntwintigste eeuw, in 2296, wordt ontdekt. Jacobson lijkt hiermee te suggereren dat *Haar verhaal* een tijdloos document is en dat de materie die erin aangeroerd wordt al even tijdloos en universeel is. Aan het slot van het eerste *Notebook* of Cahier wordt duidelijk dat die anonieme moeder inderdaad universeel is: 'Maar jij? Iedereen had jou kunnen zijn. Zelfs ik.'

Ik hoop dat iedereen die in Nederland dit interview ziet, gelooft dat ik elk woord van de passage die werd voorgelezen begrepen heb, allereerst omdat je het langzaam gelezen hebt, en ten tweede omdat mijn Afrikaans goed genoeg is om me in staat te stellen literair Nederlands te begrijpen als het met zoveel zorg wordt voorgelezen

Dat wist ik.

Ik weet dat je dat wist, maar ik weet niet of de mensen die dit interview zien dat weten. In feite ben jij, voor zover ik weet, de eerste die werkelijk gezien heeft welke centrale plaats deze stijl van het vertellen van het verhaal in het boek inneemt, deze monoloog die zich ontwikkelt tot een soort dialoog tussen de schepper en de door de schepper gecreëerde persoon, hoe belangrijk dat is voor het boek en voor het algemene effect van het boekje spreekt daar van directheid, van intimiteit, en je spreekt er erg vriendelijk over, met het kenmerk van tijdloosheid, en dat zijn precies de effecten waar ik op gehoopt had.

Tijdloos, universeel.

En direct. Dat is heel belangrijk, omdat als we het over tij dloosheid en het universele hebben, we geneigd zijn te denken dat het heel veraf is en abstract en metafysisch en zo voort, terwijl wat ik wilde was 'boem', 'boem', dat zij, de beide personen, vlak tegenover elkaar staan, of zelfs dat ze in elkaar over gaan.

Door die directe nabijheid is het heel gemakkelijk voor de lezer om zich met elk van hen verbonden te voelen.

Precies, en daarop had ik gehoopt.

Omdat het, wanneer je de 'jij'-dialoog leest, net is alsof je je als lezer in die dialoog begrepen voelt.

Ja, ik denk dat de lezer de 'jij' kan worden die door het hele boek heen wordt aangesproken...

...alsof Celia tegen de lezer aan het praten in plaats van tegen die andere vrouw...

...of in plaats van tegen zichzelf, want dat doet ze ook. We doen dat allemaal, we zeggen allemaal, 'je bent een idioot' als we iets gebroken hebben of als we iets verloren hebben. 'Waarom doe je dat?' zeggen we in onszelf. Dat bewijst hoe natuurlijk het voor ons is om ons op een dergelijke manier iets voor te stellen.

Toen we *deze lezingenserie aan het voorbereiden waren, moest ik met een titel voor mijn lezing over* Haar verhaal *komen. Ik heb daar lang over nagedacht en nu*

staat er in het programma 'Dan Jacobson: Haar verhaal. Maar *wie is zij?' Vanaf het allereerste begin, vanaf het slot van het eerste Cahier, maak je duidelijk dat ze iedereen had kunnen zijn, jou, mij, gewoon iedereen...*

We kunnen allemaal haar zijn, elke vrouw, iedere vrouw.

Dat is het gevolg van de nabijheid tussen Celia en de vrouw, waarin ook de lezer vanaf het begin betrokken is door de directheid van Celia's benadering van de vrouw, ze noemt haar de hele tijd 'jij'. Maar wie is zij?

Ik kan er dit over zeggen. Er is niet één persoon die zij is. Er is niet één bepaald antwoord op die vraag. Maar wat ik je wel kan vertellen is dat een van de kiemen van het verhaal - en verhalen ontwikkelen zich vaak een heel eind van de oorspronkelijke kiem, van het oorspronkelijke eerste idee, vandaan - een vraag was die op een dag onverwacht bij me opkwam. Ik ga veel naar musea en lang voor ik met dit boek bezig was maakten mijn vrouw en ik een reisje langs de Rijn en bezochten we beroemde Duitse en Franse steden die allemaal de prachtigste kunstwerken herbergen, Freiburg, Straatsburg, Colmar. Kunstwerken uit de Renaissance, onder andere met voorstellingen van de Kruisiging, met Jezus en de dieven aan weerszijden van hem

en onderaan het kruis staat Maria. En dat is een figuur die ons overbekend is, en ik had heel veel van dat soort voorstellingen gezien, de een na de ander, uit verschillende perioden en in verschillende stijlen, en toen op een dag - ik weet niet eens meer of ik op dat moment wel in een museum was - kwam die vraag bij me op. De vraag was: 'Waar zijn de moeders van die twee dieven? Wat is er met hen gebeurd? Wie waren zij? Wat vonden zij van wat er met hun zonen was gebeurd?' En daarmee was in mijn gedachten iets in gang gezet, de vraag die me maar bleef bezig houden: 'Waar zijn de andere moeders? Waarom zijn zij, bij wijze van spreken, gewoon uit het verhaal geschreven?' Ik weet natuurlijk wel waarom zij uit het verhaal geschreven zijn: de dieven spelen in het verhaal een allegorische rol, de een is de goede dief, de ander de slechte dief, meer belangstelling heeft dit specifieke verhaal niet voor hen. Maar voor ze in het verhaal kwamen, hadden ze een leven geleid; voor ze die rol speelden, hadden ze ervaringen gehad, hadden ze moeders gehad. En het was die ontbrekende moeder, die moeder van wie we mogen aannemen dat ze verdriet had om haar kind, met wie ik - het klinkt misschien een beetje frivool om het zo te zeggen - wilde spelen, ik wilde met dat idee aan de gang.

De dieven zijn daar enkel en alleen om de tegenstelling tussen goed en kwaad te laten uitkomen, de goede dief, de slechte dief, en daarom is er in het verhaal geen rol voor hun respectievelijke moeders. Maar je zou kunnen zeggen dat die moeders er niet zijn omdat hun aanwezigheid de aandacht zou hebben kunnen afleiden van die andere centrale moederfiguur.

Ja, dat geloof ik ook

Maar het verlies - en dat is denk ik een van de hoofdthema's van Haar verhaal - het verlies dat een moeder voelt als ze een zoon verliest.

Dat elke moeder voelt, en hier komen we terug bij de kwestie dat ze elke vrouw, iedere vrouw kan zijn, omdat er per definitie niets bijzonders is aan de moeder van een van die dieven, het gaat gewoon om elke jonge vrouw die het ongeluk heeft een misdadiger als zoon te hebben of een nietsnut als zoon die de familie te schande maakt...

...maar dat breekt haar hart en haar leven.

Natuurlijk, want ze blijft een moeder. Ze blijft voelen wat elke moeder blijft voelen. Je vroeg eerder over die ander bijbelse roman die ik geschreven heb, *The Rape of Tamar*, en daarin heb ik een soortgelijk effect tot stand gebracht, een soortgelijke benadering: daar hebben we het verhaal van Koning David, zijn zoon Absalom en zijn zoon Amnon en natuurlijk zijn dochter Tamar. Er is ook een minder belangrijke figuur Jonadab die op twee plaatsen in het verhaal in een nogal intrigerende functie voorkomt maar er wordt alleen maar van hem gezegd dat hij erg geslepen is. Maar in mijn roman wordt het hele verhaal via Jonadab verteld, je verandert het gezichtspunt en daardoor krijg je mogelijkheden die anders onzichtbaar blijven. Een voorbeeld uit de moderne Engelse literatuur is het toneelstuk van Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. In *Hamlet* van Shakespeare zijn Rosencrantz en Guildenstern twee hele onbelangrijke personages met wie alleen maar de draak gestoken wordt voor zover ze al in het stuk voorkomen. Hamlet veracht ze, pest ze, en misbruikt ze tenslotte en stuurt ze uiteindelijk de dood in omdat hij ze beu is en omdat ze voor de koning actief zijn en niet voor hem, Hamlet. Maar Stoppard kwam op het idee 'hoe voelde het om Rosencrantz en Guildenstern te zijn?' En zijn antwoord was dat het heel verbijsterend was omdat ze niet wisten wat er aan de hand was, ze wisten helemaal niet dat ze spelers van bijrollen waren

in het toneelstuk van iemand anders, maar dat ze in hun eigen stuk wel degelijk een hoofdrol te spelen hadden. Hetzelfde effect vinden we terug in *The Rape of Tamar* en in het tweede deel van *Haar verhaal*.

Her Story verscheen in 1987 bij Andre Deutsch. In 1997 verscheen de Nederlandse vertaling van Ella Aertsen als *Haar verhaal*, bij Uitgeverij BZZTôH.
Henk Aertsen studeerde Engelse Taal- en Letterkunde aan de Vrije Universiteit en aan de Universiteit van Nottingham in Engeland en promoveerde aan de Rijksuniversiteit Leiden. Hij is als universitair docent aan de VU verbonden waar hij Engelse taalen letterkunde van de Middeleeuwen doceert. Hij schreef eerder over Dan Jacobson in BZZLLETIN (nummer 251-252, januari 1998)

Nora Oomen Capteyn
De formidabele mevrouw Dalloway

> *'It's the way of saying things, isn't it, not the things?'*
> [Rachel Vinrace in Virginia Woolf, *The Voyage Out*, 1915]

Je kunt alles verfilmen. Een geur, een flard muziek die uit een circustent ontsnapt, een blad dat in een langzame spiraal naar de grond onzichtbaar wordt. Of een roman en dan komen de problemen. Arnold Schonberg kon Richard Dehmels gedicht *Weib und Welt* toonzetten tot het strijksextet *Verklärte Nacht* zonder dat iemand hem kwalijk nam dat de tekst ontbrak. Want het is muziek. Zo kon ook Klaas de Vries makkelijk wegkomen met de opera *A King, Riding* die hij baseerde op Virginia Woolfs roman *The* Waves. Want het is opera. Maar toen Annet Apon dezelfde roman in 1980 verfilmde, was er veel kritiek. Want wie een roman verfilmt, moet kennelijk aan twee onverenigbare eisen voldoen: de roman in zijn waarde laten én een boeiende film afleveren.

Wisselwerking

Eileen Atkins wist dan ook waaraan ze begon toen ze het scenario schreef voor Marleen Gorris' verfilming van Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* (1925). Er is geen duidelijk plot, zoals in de roman *Orlando*, in 1992 door Sally Potter verfilmd. O ja, er zijn twee verhalen, zoals de flaptekst van de Nederlandse vertaling onthult. Het eerste is het verhaal van mevrouw Clarissa Dalloway die bloemen koopt, kennis Hugh Whit-bread tegenkomt, oude aanbidder Peter Walsh op visite krijgt, met haar man Richard en haar dochter Elisabeth spreekt en 's avonds op haar feestje bovendien oude vriendin Sally Seton weerziet. Dan is er een parallel verhaal van de oorlogsveteraan Septimus Warren Smith die aan een loopgraventrauma lijdt, met zijn vrouw Lucrezia door Londen wandelt en neuroloog Sir William Bradshaw bezoekt, grappen maakt in de echtelijke huurkamer en een eind aan zijn leven maakt als ze hem komen ophalen. Maar daarmee zijn de verhalen nog niet verteld. Er is namelijk ook het verhaal van Peter in Londen en dat van Elisabeth met haar mentrix Miss Kilman en van Richard die lunchт met de invloedrijke, politieke dilettante Lady Bruton. En er is ten slotte het verhaal van de jeugd van Clarissa die in verwarring dartelt tussen Sally Peter en Richard.

Ik schrijf opzettelijk ‘verhaal van’ in plaats van ‘verhaal over’, want een groot deel van deze verhalen speelt zich in het hoofd van de personages af. Die *monologue intérieur* - en dat is een tweede complicatie - is niet altijd te onderscheiden van wat de verteller ‘over’ de personages weet. En het montageprincipe dat Woolf in de roman gebruikt, mag dan ooit ontleend zijn aan het medium film, een regisseur heeft er weinig steun aan.

Ten derde is *Mrs. Dalloway* geen realistische roman. Want gedachten van een personage kunnen zich verplaatsen naar een ander, zonder door de grenzen in ruimte en tijd te worden gehinderd. De regels ‘Fear no more... the heat of the sun’ die aan het begin in het hoofd van Clarissa opkomen, echoën letterlijk wat later in het hoofd van Septimus. Ze komen uit Shakespeares *Cymbeline*, uit een lied dat men een dode vrouw toezingt. Die echter schijndood blijkt. Wat betekent dat voor de interpretatie? Er komen in de roman erg veel literaire verwijzingen voor, zo worden er bijvoorbeeld veel boektitels genoemd. Die alle onbruikbaar zijn voor een film,

maar zo'n Shakespearecitaat zou daarom juist behouden moeten blijven vanwege die literaire sfeer.

Kortom, *Mrs. Dalloway* bevat bitter weinig directe dialoog en de ingewikkelde interne monoloog is meestal ook ongeschikt als subtekst voor de scenarioschrijver. Hoe moet je die verwarrende, maar lucide wisselwerking omzetten in een filmscenario? En wat heeft het precies voor consequenties dat *Mrs. Dalloway* geen realistische roman is? Woolf-geleerden hebben

uitgerekend op welke dag het boek precies speelt: 20 juni 1923. Onder Clarissa's gasten is ook de *prime minister* en in werkelijkheid was dat op dat moment de conservatief Stanley Baldwin premier. Maar bedoelde Virginia dat we aan hem denken, zijn uiterlijk voor ons zien, als we haar roman lezen? Hiermee kom je op de gebruikelijke, maar daarom niet meteen makkelijk oplosbare problemen. Los van de vraag wat het karakter van de personages precies is - volg je daarin het personage in kwestie zelf, dan wel de verteller of juist een antagonist en welke precies - moet regisseur beslissen hoe ze spreken, lopen, kortom, wat hun uitstraling is.

Voorgangers

Eileen Atkins heeft een leger voorgangers die dit soort problemen op hun bord vond. Een van de laatste films van John Huston was *The Dead* (1982) naar de gelijknamige novelle van James Joyce (met een fraaie rol van zijn dochter Anjelica Huston). Tijdens het kijken kreeg ik sterk de indruk dat de scenarioschrijver, Hustons zoon Tony, in zijn streven om een verhaal van een verteller om te zetten in een dialoog in een ruimte, ook geput had uit *Ulysses* en *Finnegans Wake*.

Een regisseur mag van mij heel ver gaan om zulke problemen op te lossen. Als hij het aantal personages wil beperken om een hechter filmverhaal te krijgen, vind ik dat geen bezwaar. Ate de Jong deed dat met succes bij de verfilmingvan Maarten 't Harts *Een vlucht regenwulpen* (1981), toen hij vriend Jacob en de Zwitserse professor Bitzius in één persoon samenvoegde. Als een auteur in zijn roman vergeten heeft knopen door te hakken, mag de scenarist dat doen. Een voorbeeld is Howard Hawks *The Big Sleep* (1946), gebaseerd op de roman van Raymond Chandler. William Faulkner kwam niet uit het scenario, ging bij de auteur zelf te rade die het ook niet wist en verliet vervolgens gedesillusioneerd Hollywood. Jules Furthman en Leigh Brackett losten de vaagheden ook niet echt op, zodat Hawks nog jaren aan de film heeft moeten sleutelen.

Gaat het om een sfeer en een gevoel in een tekst die niet in film zijn om te zetten, laat de regisseur dan uitgaan van zijn filmische middelen om die sfeer te vinden. Zo deed Jos Stelling het in 1986 met *De wisselwachter* van Jean-Paul Franssens. Bevat een roman interessante dialogen, maar is het verhaal ongelofelijk saai? Voor Frans Weisz' ver filming van J.J. Voskuils *Bij nader inzien* (1991) voorzagen Jan Blokker en Leon de Winter de roman van een boeiend vervolg, veertig jaar later (en, zoals we intussen weten, ook veel minder saai dan het ‘vervolg’ in *Het Bureau*). Ook hier werd een smaakvolle oplossing voor een probleem gevonden. Eigenlijk heeft Virginia Woolf met haar roman *Mrs. Dalloway* ook al zo'n beweging gemaakt: een Jane Austen-achtig verhaal over jongeren die zich op de relatiemarkt begeven, en die pogingen na dertig jaar nog eens door hen laten overdenken.

Het gaat te ver als de regisseur om zijn film wat spectaculairder te maken veranderingen aanbrengt die niets met de problemen te maken hebben en de thematiek van het boek bedreigen. Een voorbeeld daarvan is *Het bittere kruid* (1985) van Kees van Oostrum. De door hem bedachte laag van het NSB-vriendinnetje en haar broer en vooral de fascinatie die zij op de hoofdpersoon uitoefenden, was begrijpelijkerwijs voor de auteur Marga Minco de reden om zich van de film te distantiëren. Jammer, want het was een film met indrukwekkende momenten.

Vergelijkbaar is de recente verfilming van Simon Vestdijks *Ivoren wachters*. Ondanks het feit dat de thematiekvan deze roman wortelt in de jaren vijftig - alleen toen bestond die combinatie van zo'n gymnasium, zo'n leerling, zo'n leraar, zo'n

verloofde, zo'n huishoudster en zo'n tandheelkundige *state of the art* - transponeerde de regisseur het geheel naar de jaren zeventig (overigens met muziek van Led Zeppelin en Jimi Hendrix uit de jaren zestig).

Je mag dus constateren dat er evenveel valkuilen gapen voor scenarioschrijver en regisseur als er problemen zijn.

Raadsel

Hoe zou ik het hebben aangepakt als ik in Atkins' schoenen had gestaan? Ik zou in eerste instantie hebben gekeken naar ander werk van Virginia Woolf waarin de Dalloways voorkomen: de Huston-aanpak. Misschien vind je daarin aanvullende informatie op die in *Mrs. Dalloway*. Over hoe de personages spreken, lopen, over hun uitstraling; de huis-tuin-en-keuken-

problemen. In het romandebuut *The Voyage Out* (1915) treden de Dalloways in een paar hoofdstukken op. Verder is er een zevental verhalen dat Virginia tijdens, dan wel vlak na het werk aan haar roman heeft geschreven. Die zijn in 1975 gebundeld als *Mrs. Dalloway's Party*. Dan lopen er op Clarissa's feest nog verscheidene personages rond uit ander romans van Virginia: Mrs. Hilbery uit *Night and Day* (1919) en Mrs. Durrant en Clara uit *Jacob's room* (1922). De butler moet toch eenaantal namen van binnenkomende gasten oplezen, dus als hommage aan het oeuvre zouden deze drie er zeker moeten bijhoren (en natuurlijk een ‘Mr. Bennett and Mrs. Brown’).

The Voyage Out is een *Bildungsroman* over een jonge vrouw, Rachel Vinrace. Een groot deel beschrijft de bootreis die ze maakt met haar chaperonnes, een modern en intellectueel gezelschap uit de *middle class*. Een korte tijd reizen de Dalloway's met hen mee en Rachel wordt overweldigd door de uitstraling van het echtpaar. Richard probeert haar in te palmen - kust haar onverwacht - en Clarissa beschikt over een merkwaardige discours, waarvan niet onmiddellijk valt vast te stellen of die onbenullig en meisjesachtig dan wel poëtisch is. Dat kussen doet trouwens denken aan de kus die de jonge Hugh in *Mrs. Dalloway* van Sally probeert te stelen. Je hebt het idee dat Zoolf de Richard-figuur uit *The Voyage Out* heeft getransponeerd naar Hugh, zo worden diens seksistische observaties tien jaar eerder in het debuut door Richard geventileerd. Vooral belangrijk voor een filmscenario is het dat de Dalloways in *The Voyage Out* honderduit spreken; ze schrijven zelfs samen een lange brief. En omdat het nog om een conventionele roman gaat, beschrijft de verteller tamelijk duidelijk hoe de Dalloways eruitzien en geeft ook veel commentaar van de antagonisten op het echtpaar.

De bundel *Mrs. Dalloway's Party* is niet consistent. Het eerste verhaal, ‘Mrs. Dalloway in Bond Street’ was ooit het begin van de roman, maar verschilt op verschillende punten van de definitieve versie. De zes andere verhalen beschrijven telkens een gast of een koppel gasten tijdens het feest. Tegenwoordig zou je zeggen dat ze allemaal aan communicatieproblemen lijden. Sommige gasten voelen zich er misplaatst, anderen ontmoeten iemand die ze hevig leren haten, dan wel beminnen, maar dit laatste voor zolang als het feest duurt. Voorzover deze antagonisten commentaar leveren op Clarissa is dat positief: ze is aardig, zeer charmant, misschien wel erg bijzonder.

Formidabel

Werkelijke sporen van de debuutroman en de verhalen heb ik niet in de films van Marleen Gorris aangetroffen. Het enige wat ik kan bedenken is dat de door Atkins gefingeerde dialoog waar Clarissa zegt waarom ze een feest zo belangrijk vindt: dat mensen op haar feest het gevoel krijgen dat ze iemand zijn, dat ze gewaardeerd worden, dat ze een tijdlang het gevoel hebben gehad dat het leven mooi is. In feite is dat een eclectische samenvatting van de zes verhalen. Misschien dat Atkins bepaalde elementen heeft geaccentueerd uit de roman *Mrs. Dalloway* omdat die ook in andere teksten voorkwamen, zoals Sally's provocerende opmerking over de keurige heren die verantwoordelijk zijn voor de prostitutie rond Picadilly Street?

Atkins heeft zich weinig of niets aangetrokken van de observaties over Clarissa in de debuutroman en de verhalen, maar wat erger is, ook onvoldoende van vergelijkbare observaties in *Mrs. Dalloway* zelf. Hoe bijzonder was Clarissa? Ik moet in dit verband denken aan een belangrijke passage in de tweede roman uit Pat

Barkers *Regeneration*-trilogie. In *The Eye in the Door* (1993) realiseert de arts Rivers zich plotseling dat zijn patient Billy Prior 'formidable'[1] is. Prior wordt door hem behandeld omdat hij als officier tijdens de Eerste Wereldoorlog - net als Septimus Smith - een *shell shock* heeft opgelopen; hij leidt een nogal multiseksueel bestaan.

Voor mij heeft Virginia Woolf de vraag uit *The Voyage Out* - wat voor iemand is Clarissa Dalloway nu eigenlijk - in *Mrs. Dalloway* beantwoord. Ze is formidabel. Dat is de visie van haar oude vrienden Sally en Peter op het moment dat de roman eindigt en Clarissa verschijnt. En het is bovendien de essentie van de roman: deze vrouw is formidabel, met al haar onzekerheid of ze wel het juiste huwelijk heeft gesloten, of ze haar dochter wel aan zo'n godsdienstwaanzinnige vrouw als miss Kilman kan toevertrouwen, of ze door Lady Bruton te licht is bevonden en of de gasten haar feestje wel geslaagd vinden.

Nostalgie

Misschien vond Atkins Clarissa Dalloway ook formidabel, maar heeft haar visie op de thematiek van de roman haar parten gespeeld. Ze is in de val getuind van de *Aktualisierungsdrang:* gebeurtenissen begrijpelijk dan wel interessant maken voor een hedendaags filmpubliek en het slot van de film daaraan aanpassen. De Kees van Oostrom-val. Je kunt je voorstellen waar Atkms - of Gorris - naartoe werkte: de foto waarop je de jonge Clarissa en Sally en Peter op een immens gazon in stoelen ziet hangen. In het wit gekleed. Hoe werkt de film naar deze foto toe? Via de voorlaatste shot: Sally danst met Richard en Peter met Clarissa, dertigjaar ouder. O, onbereikbare jeugd, denkt de kijker in de bioscoop nostalgisch, want dat denken de protagonisten op dat moment ook.

Gek is dat de enige scène in de roman die tot zo'n nostalgische interpretatie aanleiding zou kunnen geven door Atkins niet is benut. Het gaat om Peters ontroering bij de oude bedelares die een liefdesliedje mummelt en zijn visioen van het meisje dat zij vroeger was en hoe zij met haar jonge minnaar in de maand mei dartelde. Maar die nostalgie is met het thema van de roman en de film zelf geeft daarvoor evenmin voldoende argumenten.

De jonge versies van Sally en Clarissa stellen namelijk nogal teleur. De zinderende aantrekkingskracht die de twee jonge vrouwen op elkaar uitoefenen, wordt niet gesmoord door de mannelijke pottenkijkers, zoals in de roman, maar door de kostschoolmeisjesjool van de film. Los van het onverdraaglijke gegrinnik en gegiechel tussen de meisjes, is de Clarissa te veel een Diana-kloon en de jonge Sally herinnert op een onprettige manier aan het ‘brutale’ personage dat Henriette Tol speelt in *De stilte rond Christine M.*, Gorris' debuutfilm.

Kon Atkins niet heen om de aantrekkingskracht tussen Clarissa en Sally de liefde van miss Kilman voor Elisabeth en de expliciet incestueuze blik van Richard op het meisje moesten kennelijk worden weggesneden voor een hedendaags publiek. Wat eveneens sneuvelde is de subtiele feministische thematiek in *Mrs. Dalloway*. Clarissa Dalloway is wie ze is omdat haar allerlei keuzes nooit zijn toegestaan. Ze wil bijvoorbeeld heel graag als een man over politiek praten.

Zoals Lady Bruton. Dit personage is overigens in de film vrijwel vermoord. In de roman wordt verteld dat ze de laatste telg is uit een geslacht van louter generaals, met wie ze zelfs het uiterlijk gemeen heeft. Eigenlijk had Lady Bruton ook generaal moeten zijn, mijmert Richard met zoveel woorden, inclusief de constatering dat hij als soldaat graag onder haar had willen dienen! Maar wat maakt Atkins van deze martiale dame? Een bot, reactionair molenpaard. Brutons emigratieplan - jonge Britten naar Canada - dat Richard en Hugh hoogstens wat overbodig en moeilijk haalbaar vinden, transformeert de film tot een reactionair complot om werklozen en getraumatiseerde soldaten te dumpen. ‘Engeland is vol’, legt de scenarioschrijfster letterlijk in de mond van Bruton en Hugh en Richard knikken braaf van ja.

De hele politieke laag uit *Mrs. Dalloway*, waaronder de kritiek op de ziekelijke Britse standensamenleving die de roman op allerlei niveaus doorzeeft, is vervangen door een eigentijds politiek correct sausje dat de personages tot karikaturen maakt. Lady Brutons zinspeling op Richards politieke relatie tot een eventuele labourregering is Atkins kennelijk ontgaan. Maar 1923 is juist politiek zo'n interessant jaar omdat Labour immiddels de positie van oppositiepartij heeft overgenomen van de liberalen. In januari 1924 zou Ramsay MacDonald de eerste Labour-premier worden, om tien maanden later helaas weer te worden afgelost door Baldwin. In die periode werkte Virginia nota bene aan haar roman! Waar bleef het gegeven dat Clarissa Dalloway medelijden heeft met sociaal zwakken en dat Peter socialistische opvattingen huldigt?

Zou het niet ook met deze sympathieën te maken kunnen hebben dat Hugh en Richard hem onbemiddelbaar vinden voor een *decent job*? In de film zwatelen de kinderen op het grasveld over het afschaffen van bezit, waarop Clarissa olijk tegenwerpt of daar ook niet haar familielandgoed bij hoort. Als er dan toch geactualiseerd moet worden voor een hedendaags publiek, waarom heeft Atkins dan geen pittige discussie ingelast over de onaf hankelijkheid van India? Dat was namelijk waarop Lady Bruton eigenlijk doelde toen ze uitriep dat ze van Peter alles wilde weten over India. De oude Peter scheldt nog wat afgunstig op het bekakte tuig dat op Clarissa's feest rond schrijdt, maar hij is nu eenmaal mislukt. Richard en Hugh eten hoor-

baar in Lady Brutons dure salon. Los van het feit dat het ontbreken van tafelmanieren niet in het boek voorkomt - wel het frunniken van Peter met zijn zakmes en Atkins heeft gelijk dat ze de gedachte van Clarissa hierover omzet in dialoog - is dit nonsens. Dat Bruton en haar disgenoten te rijk zijn en te veel macht hebben, zal iedereen met Atkins eens zijn en wat mij betreft heeft dit soort lieden in Engeland ook onder Tony Blair nog teveel in de melk te brokkelen. Maar de Britse elite eet nog immer beschaafd en deed dat zeker in 1922. Zelfs een eenvoudige officier als Septimus handhaafde tafelmanieren. Dat ritueel was juist een van de gewoonten waarmee men zich van de *lower classes* placht te onderscheiden. Zelfs een komische tv-serie als *Blackadder IV* volgt deze conventie.

Formidabele blik

Nu de goede kanten. Nederlanders werden aan het slot van *Blackadder IV* op hun verkeerde been gezet. Opeens geen *comedy:* captain Blackadder en zijn maats sneuvelen in het niemandsland tussen de loopgraven, dat was de ondubbelzinnige suggestie. Engelsen begrepen dat beter. De laatste jaren hebben schrijvers als Pat Barker - ook weer in haar zojuist verschenen roman *Another World* - niet alleen het thema van de loopgraven levend gehouden, maar ook van de sporen die de Eerste Wereldoorlog in de Britse samenleving heeft gekerfd. Al die gekke en zieke veteranen, al die nabestaanden die een verlies hadden te betreuren.

Bovendien heeft Virginia Woolf bij verschillende gelegenheden vertelt hoe de roman zich ontwikkelde. Aanvankelijk zou die *The Hours* heten, wat interessant is gezien latere romantitels als *The Waves* en The *Years* en beperkte hij zich tot de geschiedenis van Clarissa die zelfmoord zou plegen of aan het eind van haar feestje zou sterven. Toen bedacht Virginia Septimus erbij, die wel zelfmoord zou plegen maar eerst de premier zou vermoorden. Ik heb even gehoopt dat Atkins dit laatste gegeven in haar scenario zou verwerken, maar ik ben al uiterst tevreden met de manier waarop ze Virginia's uiteindelijke visie op de roman - Clarissa en Septimus wilde ze als complementaire persoonlijkheden - heeft gehonoreerd.

Want Marleen Gorris' film begint op een soevereine manier. Je maakt geen kennis met nubiele jongeren in witte kleding op een *lawn*, maar met hun mannelijke leeftijdsgenoten onder een hevig artillerievuur in de loopgraven. Soldaat Septimus die zijn maat Evans in de lucht ziet vliegen. En dit thema heeft Atkins tot vlak voor het kitscherige slot vakkundig in haar scenario verweven. Het eerste contact tussen Septimus en Clarissa brengt ze heel aannemelijk tot stand. Ze gebruikt de raadselachtige explosie in het begin van de roman als een brug tussen beide. Met andere woorden: ze suggereert dat Septimus' oorlogstrauma die knallen oproept en dat de gevoelige Clarissa die als enige ander ook hoort. Die ingreep is uitstekend te verdedigen omdat Clarissa op dat moment hevig aan al die gesneuvelde jongens dacht.

Het is een prachtige scène van het door pijn verscheurde gezicht van de acteur die Septimus speelt en het van diepe compassie oplichtende gelaat van Vanessa Redgrave. Mij sprongen de tranen in de ogen. Ook Marleen Gorris beheerst wat een bekwame regisseur met een blik kan doen. Het is een formidabele blik. Een goede consequentie is de ingreep om het gezicht van Septimus nog een keer voor Clarissa's raam te laten opdoemen. En als dokter Bradshaw op haar feest vertelt dat een jonge veteraan zelfmoord heeft gepleegd, heeft Atkins het hierdoor vanzelfsprekend gemaakt dat Claris-sa zich met Septimus identificeert. Dat leidt

wederom tot een uiterst aangrijpende scène, die ook deze keer op een wederzijdse blik is gebaseerd.

De recuperatie van Clarissa van haar verdriet en wanhoop om de dood van de jonge veteraan en om haar eigen leven, zo suggereert Atkins meer dan in de roman, wordt mogelijk gemaakt doordat een oude vrouw aan de overkant haar welwillend in de ogen kijkt. Wordt de verscheurde blik van Septimus gecompenseerd door die van deze lieve en wijze dame? Onwillekeurig besef je dat zowel Clarissa als Septimus allebei op een bepaalde manier afsplitsingen van Virginia zijn, die haar hele leven gevochten heeft tegen de waanzin en de leegte tot ze in 1941 de strijd opgaf. Net als Septimus.

Wie de film nog niet heeft gezien: grijp je kans en verlaat de bioscoop - discreet als de Britse elite uit 1923 - op het moment dat Clarissa zich weer tussen haar gasten begeeft. Dan voel je even wat Virginia Woolf heeft bedoeld. Toen. In 1925.

Literatuur

Virginia Woolf, *The Voyage Out* [redactie Jane Wheare] Londen 1992 (1915); *Mrs. Dalloway* [redactie Stella McNichol]
Londen 1991 [1925]; *Mrs. Dalloway* [redactie Morris Beja].
Oxford 1996 [1925]; *Mrs Dalloway's Party* [redactie Stella McNichol]. Londen 1972
Voorzover mij bekend, is het scenario van Eileen Atkins (nog) niet in een handelseditie beschikbaar
De Nederlandse vertaling van *Mrs. Dalloway* is uitgegeven door De Bezige Bij.

Nora Oomen Capteyn (1967) studeerde anglistiek en filmgeschiedenis
Zij publiceerde onder andere poëzie in Hollands Maandblad en in BZZLLETIN 206-207 (mei-juni 1993) een essay over Jack the Ripper als literair personage.

Eindnoten:

1. Dat ‘formidable’ lijkt op de kwalificatie ‘admirable’ die in *Mrs. Dalloway* geregeld wordt gegeven aan de pompeuze Hugh. Ironisch. Zo'n zelfde onbenul uit *The Waves*, Percival, heeft Klaas de Vries in zijn opera tot hoofdpersoon verheven, een mythologische figuur bijna. Maar het milieu van Virginia's ouders bestond nu eenmaal uit Victoriaanse *Wagnerites.* Zie bijvoorbeeld de voornaam van Siegfried Sassoon, waarover Pat Barker aan het begin van haar trilogie nog een aardige grap maakt. De naam Percival is eveneens ironisch bedoeld.

Rein Bloem
De verfilming van Lanzelet

De tekst van de verguisde ridderroman *Lanzelet* (twaalfde eeuw), op naam van de Zwitserse geestelijke Ulrich von Zatzikhoven, is een vertaling uit het Oud-Frans. Het origineel is verloren gegaan. Het moet vervaardigd zijn omtrent 1170 en is hoogstwaarschijnlijk gebaseerd op een bron die ook aan de beroemde Chrétien de Troyes bekend was. Toch is er een groot verschil tussen de teksten: Chrétien maakt van de stof (die net als bij zijn tijdgenoot ook nog op orale versies steunt) een liefdesdrama met in de hoofdrollen Koningin Genovere en haar hoofse aanbidder Lancelot; Ulrich, namens zijn onbekende voorbeeld, maakt er een vrolijk potje van, een min of meer parodistische komedie met veel spanning, Hitchcock waardig, verrassende wendingen, bovennatuurlijke krachten, waarin *Lanzelet* onoverwinnelijk blijkt en een droomvrouw vindt, die de koningin, gade van Koning *Arthur*, in de schaduw stelt. De toonaard van de twee vertellers is tegengesteld: diepe ziele-roersels versus entertainment.

Dat zal de reden zijn dat de *Lanzelet* in de loop der tijden zo ondergewaardeerd is, zelfs te boek staat als van nul en generlei waarde. Ten onrechte, zoals het spektakel van de toekomstige bioscoopfilm laat zien.

Lanzelet

Pant, de koning van *Genewis*, is een tiran en zit in het nauw.

Zijn *kasteel* wordt door een schare onderdrukte, haatdragende *onderdanen* belegerd.

Hijzelf wordt daarbij zwaar gewond.

Via een geheime gang vlucht hij met zijn zachtaardige, door iedereen geliefde vrouw *Clarine* en haar nog geen jaar oud *zoontje* naar het nabije strand waarop één boom staat.

Clarine geeft haar echtgenoot te drinken en hij sterft.

De *belegeraars* naderen. Zij klimt met het *jochie* in de boom.

Uit de mist boven zee vliegt een *zeefee* aan, die de moeder van haar kind berooft en verdwijnt.

Clarine wordt door haar *belagers* met respect uit de boom geholpen, maar hun blikken voorspellen niet veel goeds.

De zeefee met de *baby* op het *Maagdeneiland*, een paradijs voor duizend *meerminnen* geregeerd door de *Sprookjeskoningin*.

In rap tempo wordt de *voorspoedig opgroeiende knaap* opgevoed in allerlei nuttige en speelse zaken: krijgertje, diefje-met-verlos, darts, jagen, muziek, hoofse manieren, ware liefde... de *Maagden* zorgen daarvoor. Alleen paardrijden ontbreekt.

Zo wordt hij de *lieveling* van allen.

Met de jaren echter kijkt hij soms gepuzzeld voor zich uit.

Op zijn vijftiende verjaardag, een feestelijke dag, geeft hij de *zeefee* te kennen, dat hij naar het vaste land wil om zijn identiteit te achterhalen.

De *koningin* laat eerst niets los. Hij dringt aan.

Tenslotte voorspelt zij dat hij zijn doel zal bereiken, mits hij namens haar wraak zal nemen op haar *doodsvijand*, te weten *Iweret van Dodone in het Mooie Woud*.

Aan de kust wordt de *jongeling* uitgeleide gedaan door een leger *meerminnen*.

Er vallen geen tranen, want meerminnen kunnen niet huilen, maar in close-ups zien we wel hoe zij handenwringend afscheid nemen.

Een paard staat voor hem klaar, maar als berijder slaat hij flater na flater. Het ros rent alle kanten op.

De *Maagden* keren hem lachend de rug toe. Hij moet het zelf maar uitzoeken.

Man en *paard* rennen door de velden.

Een bezorgde *voorbijganger* (die later ook de rol van *boodschapper* zal spelen) roept de jongen toe dat hij vooral niet naar *kasteel Pluris* moet gaan, want daar is het niet pluis.

Dus gebeurt dat juist wel:

een *gemene dwerg* met een zweep, geeft het tweetal er van langs, tot een *valkenier* tussenbeide komt en de *dwerg* er vandoor gaat.

Johfriet de Liez brengt het span tot staan, werpt zich op als *mentor* en rij-instructeur en stelt voor in het *kasteel* van *moeder Johfriet* tot rust te komen.

Mevrouw Johfriet is eveneens als haar voltallig *vrouwelijk personeel* zeer gecharmeerd van het uiterlijk en innerlijk van de vijftienjarige.

Zij organiseert een toernooi waarin de *leerling* zijn vorderingen kan demonstreren.

Het succes is eclatant: hij verslaat zo'n driehonderd tegenstanders.

Na het overwinningsfeest laat het personeel de *jonge held* huilend gaan.

De inmiddels *volleerde ruiter* ziet hoe twee *ridders* een duel uitvechten willen, maar steeds vermoeider worden.

Hij beslecht het tweegevecht en vraagt wie ze zijn: *Orphilet de Schone* en *Kuraus Dapperhart*.

Zelf stelt hij zich niet voor, hij weet immers niet wie hij is...

Met zijn drieën reizen ze als gezworen kameraden verder en zoeken onderdak.

Weer een *kasteel* komt in zicht. Dezelfde *voorbijganger* van daarnet waarschuwt hen: dat is het kasteel van *Galandreis*, die bekend staat als een man zonder genade. Bovendien bewaakt hij zijn hupse *dochter* als een bloedhond.

Een hartelijke ontvangst. Overvloedig eten en drank voor de *gasten*. Van de dochter geen spoor.

Tenslotte spreidt de *gastheer* drie bedjes naast elkaar... wel te rusten.

Het is middernacht.

De *dochter* in gewaagd nachtgewaad sluipt op *Orphilet* toe en bestookt hem met aanlokkelijke en oneerbare voorstellen. Hij ruikt onraad en weigert zo hoofs als hij kan.

De beurt is nu aan *Kuraus Dapperhart*, maar ook die ziet van de geneugten af.

De derde virtuele vrijer, *de jonge held*, zegt geen nee en weert zich de hele nacht met de *dochter*, angstig gadegeslagen door de *kameraden*.

Het wordt licht.

Vader Galandreis stormt binnen. *Dochterlief* duikt onder de dekens. Het is te laat.

De *bruut* dwingt de *vrijer* tot een duel op de wijze van darts.

De *vader* werpt eerst. Van grote afstand schampt hij de *zondaar*. Deze breekt alle spelregels en stormt met zijn pijltje op zijn tegenstander af en verwondt hem dodelijk. Nog net rochelt de *getroffene:* dat is vuil spel!

Voor dag en dauw rijden de *drie getrouwen* uit, vergezeld door de van haar vader bevrijde *dochter*.

Orphilet en *Kuraus* raden hun vriend aan zich te presenteren aan het *hof van koning Arthur*.

Hij zegt dat niet te kunnen. Ze dringen aan. Hij weigert opnieuw.

Ze beloven hem mondreclame en nemen afscheid, richting het *hof*.

Zijn *vriendin* achter op zijn paard.

Ze wil voortdurend vrijen, maar haar *vrijer* krijgt er steeds meer de pest in. Hij vraagt haar waarom hij in de voorbije nacht haar derde keus was. Ze heeft geen antwoord. Een onverhoedse manoeuvre en hij werpt haar af.

Ze spartelt in de modder.

In de buurt van een ander *kasteel: Limors*.

De voortaan spreekwoordelijke *voorbijganger* roept hem toe: vergeet de olijftak niet!

Een eind verder duikt hij weer op: denk erom, zet je helm af!

De *held* doet geen van beide.

Plotseling wordt hij overvallen door een schare *soldaten* mét olijftak en zónder helm.

Hij wordt overmeesterd en zwaar gewond in een kerker geworpen.

Daar wordt hij bezocht door *Ade*, dochter van *Patricius von den Bigen*, nicht van de absente *kasteelheer Linier van Limors*.

Zij vertroetelt de *gewonde*.

Linier komt thuis, hoort wat er gebeurd is. Hij is woedend over het gedrag van de *gevangene* en roept hem ter verantwoording.

*Ade*wil een goed woordje voor hem doen, maar als *Linier* naar jongelings naam vraagt en geen antwoord krijgt, voelt hij zich in de maling genomen en laat hem, nog kwader dan eerst, weer in de kerker werpen.

Ade geeft niet op, bezoekt de *gevangene*, die er slecht aan toe is, keer op keer, en vraagt haar *oom* de *jongeling* nog een kans te geven.

Ze krijgt *Linier* zover dat hij de *onwillige gevangene* aan een driedubbele proef zal onderwerpen: een gevecht met een reus, met een aantal leeuwen en met hemzelf.

De *kasteelheer* nodigt, zeker van zijn zaak, een veelkoppig publiek uit om het spektakel bij te wonen. Alle toeschouwers zijn getooid met een olijftak.

Ade's held slaagt voor de drie proeven, maar het is kantje boord: uiteindelijk lijken er twee gesneuvelden te betreuren.

Maar nee! *Ade* helpt met kruidenthee de *overwinnaar* er bovenop, terwijl de *soldaten* en vooral hun *vrouwelijke aanhang* voortdurend naar zijn conditie vragen.

Hij herstelt.

Het *publiek* zal opnieuw voor mondreclame zorgen.

Aan het *hof van koning Arthur* wordt *koningin Ginover* nieuwsgierig en stuurt *Walwein* er op uit om poolshoogte te nemen.

Intussen rijdt de *herrezene* door de velden, gesecondeerd door zijn *verpleegster* en haar *broer Tybalt* die de public relations zal verzorgen.

Halverwege ontmoeten *Walwein* en het *drietal* elkaar.

De *ridder van de Tafelronde* maakt zich bekend, vraagt naar de naam van de *onbekende held*, maar die weigert en prefereert een duel. Na veel over en weer komt dat ervan: een match-nul waaraan geen einde schijnt te komen tot een *page van het hof*, die sprekend lijkt op de *voorbijganger*, komt melden dat binnenkort een driedaags toernooi in *Dyoflê* zal plaats vinden, waar alle bekende en onbekende ridders aan deel mogen nemen.

Het aangekondigde *toernooi*.

De opvallendste verschijning op de eerste dag is een onbekende *ridder* gekleed in het groen en met het vizier voortdurend omlaag. Hij bezorgt menig *ridder* een modderbad, *snoever Keye* als eerste, maakt gijzelaars die

hij via een *helper* stuurt naar zijn *vrouwe op een kasteel* in de omgeving; daar logeert *Ade* die namens haar *onbekende man* de gijzelaars verzorgt. De tweede dag sluit dezelfde *ridder*, maar nu gekleed in het wit, zich aan bij een groep verslagen *kemphanen*, pept ze op en vormt aldus een onverslaanbare bende.

Een nieuwe voorraad gijzelaars wordt door *adjudant Tybalt* weer naar *Ade* gestuurd.

De laatste dag overtreft de *ridder*, nu in het rood, alle aanwezigen, maakt zelfs de *vader* van *koning Arthur* buit en laat die als gijzelaar naar *Ade* op haar logeeradres brengen.

De *koning* ziet zich genoodzaakt zijn *vader* vrij te kopen, wordt door *Ade* vorstelijk ontvangen en zeer onder de indruk vraagt hij de *vrouwe* hoe hij haar *heer* kan bereiken om hem de ereprijs van het toernooi uit te reiken. Zij antwoordt beleefd dat daar voorlopig geen kans op is, maar dat hij geduld moet hebben. Met een hoofse knik en alle gijzelaars neemt de *koning* afscheid.

De *kampioen* met *Ade* en *Tybalt* onderweg.

Hij legt nog eens uit dat zijn queeste niet ten einde is en bovendien wil hij eerst naar *kasteel Pluris* reizen, om de *gemene dwerg* de les te leren.

Ze arriveren in *Schatel le Mort*, het gebied van de *tovenaar Mabuz de lafaard*.

De bekende *voorbijganger* waarschuwt de *held* voor zijn *stiefbroer*, de zoon van de *zeefee*. Voor hij van zijn verbazing bekomen is, wordt hij door *Mabuz* en zijn mannen overvallen, omgetoverd en willoos in een kerker geworpen, waar andere lafaards kommervol verblijven.

Intussen vraagt *Tybalt*, die niets is overkomen, zich af hoe hij zich zozeer in zijn *meester* vergist heeft. Met enige moeite overtuigt hij zijn zuster *Ade* dat haar *held* een bedrieger is en dat ze hem moet vergeten.

Als bij toverslag verdwijnen *broer en zus* voorgoed uit het verhaal.

Mabuz bezoekt menigmaal de kerker, doodt wie hem niet aanstaat en inspecteert het legertje *verdoemden*. Hij onderzoekt hun weerbaarheid en hun moed.

Van buiten klinkt hoorngeschal: *jagers* op zijn erf.

De *tovenaar* reageert als een angsthaas en schreeuwt: de lafste van jullie gaat eraan!

Allen springen zo goed en kwaad als het gaat in de houding op één na: die blijft trillend op de kerkervloer liggen.

Mabuz laat hem zonder pardon naar boven slepen, rechtstreeks naar een gereedstaand paard.

De *tovenaar* giet zijn *gevangene* een drankje in de keel, waar die terstond van opknapt.

‘Jij bent de enige die ons kan redden. Mijn buurman *Iweret van Dodone in het Mooie Woud* wil mijn land veroveren en ik durf er niets tegen te doen, maar jij hopelijk wel.’

Nog enigszins groggy wordt de *kandidaat* op het paard gehesen en even later recht hij zijn rug.

Hij antwoordt: ‘Ik zal het proberen als je niemand meer doodt en iedereen vrijlaat’.

Zo gebeurt...

De *genezen held* rijdt weg uit *Schatel le Mort*.

Hij komt bij het *klooster Pijnlijk Leen*.

De rijk uitziende *abt* vertelt de *ruiter* dat het klooster eigendom is van *Iweret*, bij wie hij in dienst is. Elke keer als deze *onoverwinnelijke krijger* een tegenstander doodt, moet hij het lijk ophalen en begraven rond het klooster; hij wordt er goed voor betaald. Er liggen heel wat avonturiers in de gewijde grond, nadat ze gehoopt hadden aan *Iwerets dochter Yblis* uitgehuwelijkt te zullen worden. Wie driemaal op een gong slaat, die in de altijd groene linde van *het Mooie Woud* hangt, zal zich moeten meten met de *vechtersbaas*, een onbegonnen krachttoer.

De *ruiter* bedenkt zich geen ogenblik en vertrekt naar *het Mooie Woud*, nageoogd door de *abt* met tegengestelde gevoelens.

Het Mooie Woud blijkt het paradijs op aarde. De *ruiter* vergaapt zich aan de exotische flora en fauna en aan de overkant van de rivier ziet hij voor het eerst in zijn leven een kudde *olifanten*.

Hij droomt dat hij de liefsttallige *vrouw* ter wereld zal huwen.

Op hetzelfde uur droomt *Yblis* van haar *prins* die zij nog nooit heeft gezien.

Tegelijk ontmoeten zij elkaar bij de linde en hun liefde is meteen bezegeld.

Zij probeert *hem* over te halen niet op de gong te slaan.

Hij doet dat echter juist wel. Bij de derde keer valt zij flauw.

Iweret komt in het beeld:

‘Wat kom je hier doen?’

‘Wat ik niet kan laten’

‘Je bent te jong, dit kan je niet aan’

‘Daar twijfel ik aan’

‘Waar ben je op uit?’

‘Uw land en mijn bruid!’

In een handomdraai wordt *Iweret* het leven ontnomen.

Yblis komt weer bij en valt haar *droomprins* in de armen.

De *mannen van Iweret* komen, de een na de ander hun opwachting maken en begroeten hun nieuwe *meester*.

De *abt* arriveert met zijn draagbaar en keert onverrichterzake terug naar het *klooster Pijnlijk Leen*, hij is zijn baantje kwijt.

Met zijn *dame voor het leven* gaat de *onnoemelijke held* zijns weegs.

Op een grote weide komt een *boodschapster uit Maagdeneiland* het liefdespaar tegemoet op een muilezel.

Zij maakt een eind aan de queeste: de wraak op de *doodsvijand* van de *zeefee* is voltrokken, haar laffe *zoon* kan zijn eigen gang gaan, zich wijden aan onschuldige goocheltrucs en geen moorden op zijn geweten hebben. En.... de *held* heet *Lanzelet*

van Genewis, zoon van wijlen *koning Pan en* de springlevende *koningin Clarine, zuster* van *Arthur*!

Het heelal wordt gevuld met bazuingeschal.

Het *paar van de eeuw* krijgt namens de *zeefee* een wonderbaarlijk geschenk: een spiegeltent met opgezette vogels die net echt lijken en zingen, uitheemse gewaden en edelstenen enzovoorts. Als de *gelieven* alles hebben bezichtigd, de Latijnse tekst boven de ingang hebben ontcijferd (*quid non audet amor = liefde staat voor niets*) en van het een en ander zijn bekomen, kunnen zij die tent opvouwen tot het formaat van een zakdoek en dan hun weg vervolgen.

Lanzelet en *Yblis* op weg naar de *Tafelronde*, waar hij bovenal *Walwein* wil ontmoeten.

De *boodschapper* komt hen bedrukt tegemoet: de *koningin* is in moeilijkheden gebracht, omdat *koning Valerin* van *het Getwijnde Woud* aanspraak maakt op *Ginover*, die hem als jong meisje was toegezegd. In een duel zal beslist moeten worden wie nu de wettige echtgenoot is: *Arthur* of *Valerin*.

Over een week zal het duel uitgevochten worden.

De *informant* vertelt onderweg over het *sprookjeskasteel* van *Valerin*: het is omringd door een ondoordringbare *haag*, met daar achter een *slangentuin*.

Lanzelet stalt *Yblis* bij familie om tijd te winnen. Hij krijgt twee verse paarden cadeau en rijdt met de *boodschapper* verder.

Ze passeren de *Groeiende Post*, vanwaar je over heel Engeland kan zien. Er kunnen daar twee wachters op de uitkijk staan, maar als er een heel leger aan te pas komt, dijt de *wachttoren* uit tot de gewenste ruimte. Aldus de *boodschapper*.

Ze komen op tijd. *Arthur, Ginover, Walwein* enzovoort, ze zijn er allemaal.

Het ros van *Valerin* is rijklaar. *Walwein* zit op de *Steen van Eer en* schijnt dus het gevecht aan te gaan.

Lanzelet begroet hem hartelijk en vraagt of hij de klus mag klaren. Na heel wat gedelibereer staat *Walwein* zijn beurt af.

Het duizendkoppig *publiek*, voornamelijk uit *vrouwen* bestaande, wacht op wat er komen gaat.

Een zwaar gevecht, waarbij eerst de lansen sneuvelen, dan de strijd te voet verder moet gaan en tenslotte *Lanzelets* spreekwoordelijke mokerslagen de doorslag geven.

Hij doodt de overwonnene niet, want hij is nu eenmaal niet bloeddorstig, wat voor menige toeschouwsters jammer is. *Valerin* zweert dat hij de *koningin* nooit meer lastig zal vallen, maar in een close-up zien wij zijn *verraderlijk gezicht*.

De Tafelronde.

Yblis wordt door een escorte van talrijke *ridders* voorgeleid en herenigd met haar *man*.

Wekenlang plichtplegingen en geschenken over en weer.

Lanzelet wordt ongedurig. Hij vertrouwt *Walwein* toe dat hij in *kasteel Pluris* nog een appeltje te schillen heeft met de *gemene dwerg*.

Zonder iemand te verwittigen verdwijnt hij in de nacht, op weg naar een nieuw avontuur.

Pluris wordt bewoond door een mooie, ongehuwde *koningin*, die aan *Calypso* doet denken.

Ze heeft een gevolg van honderd *ridders* en één *dwerg* en is de bedenkster van een *wedkamp* of *spel* met haarzelf als hoofdprijs: wie de *ridders* één voor één vloeren zal, mag met haar trouwen. De *dwerg* wijst telkens een *ridder* aan, hij slaat met zijn zweep op een schild en de *speler* kan zijn gang gaan.

Lanzelet werpt in een ommezien alle honderd van hun paard en is een bigamist voor hij het weet: hij is de *man* van *Calypso*, tegen wil en dank.

Een cordon van *veertig ridders* maakt hem het ontsnappen onmogelijk, hij zet de tering naar de nering, maar zijn heimwee naar *Yblis* wordt steeds nijpender.

Hij zint, als was hij *Odysseus*, op een list, zo zien wij in een close-up.

Er wordt aan het *hof van koning Arthur* het *Pinksterfeest* gevierd, maar niet van harte, want *Yblis* is ontroostbaar en heeft zich afgezonderd.

Lanzelet vraagt aan *Calypso* of zij nog eens de *wedstrijd van Honderd tegen Eén* wil organiseren.

De *boodschapster* van *Maagdeneiland* verschijnt aan het *hof*.

Ze laat een *tovermantel* zien, waarin van hemel en aarde en zee alles in de stof is geweven.

Wie van de aanwezige *dames* deze mantel naadloos past, mag zich de meest hoofse en kuise noemen... gaat dat zien!

De *dames* met hun *heren* stellen zich op.

Als eerste is *koningin Ginover* aan de beurt. Bijna wint zij meteen al de hoofdprijs, want zo op het oog past haar de mantel precies. Maar de *boodschapster* ziet toch een klein vlekje en ze legt uit dat de *koningin* in haar dromen en gedachten misschien wel eens, hoe onschuldig ook, afdwaalt van de rechte weg.

Andere kandidaten komen er slechter van af:

De *vrouw* van *prins Torifilaret* laat zien hoe de mantel van achteren past, maar van voren veel te kort valt.

De *vrouw* van *kwaadspreker en snoever Keye* valt helemaal door de mand: niets dan rimpels, vouwen en kreuken *Loliilol* heeft een veel te jong meisje getrouwd. Hij trekt haar zelf de mantel aan, maar krijgt de sluiting niet dicht: het meisje is mooi en lief, maar zal op deze wijze nooit weten wat ware liefde betekent.

Gyvrein moet constateren dat de mantel die zijn *gade* aantrekt een groot gat vertoont, wat betekent dat zij haar *man* haat, omdat hij zo klein geschapen is.

Lanzelet dringt aan bij *Calypso* op *Pluris* en krijgt zijn zin: het *spel* zal opnieuw gespeeld worden.

Aan het *hof* durft geen *dame* of *ridder* de mantel weer aan te trekken. De *koningin* haalt de treurige *Yblis* over om in de kring te treden. Tegen wil en dank trekt zij de mantel aan en....het toverkledingstuk zit als gegoten, zij mag het houden.

De *boodschapster* voegt haar nog toe, dat wie de mantel draagt haar zorgen vergeet en als opsteker vertelt zij dat *Lanzelet* tegen zijn zin wordt vastgehouden

op *Pluris* en dat het *Spel* van de *Dame* opnieuw gespeeld zal worden. Als uit één mond roepen *Walwein, Karyet, Erec* en *Tristant:* we gaan er meteen naar toe!

Pluris. De *dwerg* heeft het eerste schild al een mep gegeven en *Karyet* geeft zijn paard de sporen. Hij ziet kans

vierenzestig ruiters van hun paard te stoten, maar bij nummer 65 bokt zijn eigen paard en zijn tegenstander ontsnapt.

Of is het opzet van *Karyet:* een knipoog naar en van *Lanzelet* geeft ons hoop.

Erec velt er drieënzeventig. Dan breekt het schild van nummer 74 in tweeën, het vliegt een eind weg en de ruiter zit op de grond zonder wapen en dat is niet de bedoeling.

Tristant komt nu aan de beurt: 89 is zijn score. De man die van zijn paard had moeten vallen wordt door zijn belager op het paard gespietst, hij is er niet vanaf te krijgen.

Knipoog naar en van *Lanzelet*.

Walwein zorgt ervoor dat nummer 100 zijn helm verliest, maar wel blijft zitten.

Een uitnodigend gebaar naar *Lanzelet:* wil hij het ook weer proberen. Het mag van *Calypso*.

Lanzelet te paard. De *dwerg* staat klaar voor de eerste slag. *Lanzelet* geeft zijn paard de sporen, de verkeerde kant op, hij ontvlucht het strijdperk, gevolgd door zijn vier *vrienden*.

Chaos breekt uit. *Calypso* krijgt een aanval van woede, stuurt de *ridders* de spelbrekers achterna, maar de achtervolging faalt. Ze zijn ontsnapt.

Een knus *kasteel* op een stille plek.

Kasteelheer Guilimar biedt gastvrijheid aan, in gebarentaal, want hij zegt geen woord.

Aan tafel vertelt *Tristant* het verhaal van de *Mantelproef*. De *gastheer* barst in huilen uit, slaat zijn hand aan de mond en mimeert hoe hij zijn geheime *liefde* bekend heeft gemaakt en voor straf nooit meer mag spreken.

Onderweg praten de *helden* nog wat na en worden dan onaangenaam verrast door de *boodschapper*, die huilend op hen afkomt: de hele *Tafelronde* is verzameld bij het *kasteel* van *Valerin* in *het Getwijnde Woud*. De schurk heeft zijn belofte gebroken en de *koningin* geschaakt. Goede raad is duur, want niemand weet hoe de *dichte haag* doordrongen kan worden en de *slangentuin* te overleven.

Ook de komst van *Arthurs zoon Loüt* brengt geen oplossing.

Aarzelend stelt *Tristant* voor de hulp van *tovenaar Malduc* van *het Mistige Meer* in te roepen. Het bezwaar is dat in het verleden *Erec* en *Walwein Malducs* vader en broer om het leven hebben gebracht.

Arthur, ten einde raad, kiest drie *mannen* uit - *Karyet, Tristant* en *Lanzelet* - om hem te vergezellen naar *het Mistige Meer*.

Een desolaat landschap: *de Gillende Poel*, waarin vreemde, eendere, armlange vissen zwemmen. Van tijd tot tijd wordt het water kokend heet, dieren en vogels vluchten bij de eerste *gil* boven het water.

Tot hun geluk komt met reuzenstappen, dwars door het water, *Dodines de Wilde met de Brede Handen* op hen af. Hij brengt het viertal naar *het Stomende Pad* in de buurt. Daar loopt onder water een brug die leidt naar het *kasteel* van *Malduc*.

Over de onzichtbare brug rijdt juist de *dochter van de tovenaar* aan, een havik op de arm en vergezeld van twee hazewinden.

Als zij het verhaal van *Arthur* hoort, zegt zij toe bij haar *vader* te bemiddelen en ze keert om.

De *tovenaar* achter zijn zwarte boeken en pruttelende kolven.

De *dochter* vermurwt tenslotte haar *vader*. Op één voorwaarde: zijn loon zal de gijzeling van *Walwein* en *Erec* zijn.

De *dochter* laat haar *vader* achter om het goede en slechte nieuws over te brengen.

De *tovenaar* duikt in zijn boeken.

De *dichte haag* wordt moeiteloos genomen, de *slangentuin* kan geen gevaar, de bewoners van *Valerins kasteel* zijn in diepe slaap.

Arthur en de *zijnen* doden de *schurk* en zijn *trawanten*, de bevrijden de *koningin* en haar gevolg.

De *werkkamer* van de *tovenaar Malduc*. De deur gaat open en *Walwein* en *Erec*, de toegezegde gijzelaars, worden naar binnen gebracht. De blik van de *tovenaar* belooft niet veel goeds.

Lanzelet formeert in het geheim een *reddingsploeg*, hij laat het er niet bij zitten.

Bij *de Gillende Poel* en *het Stomende Pad* krijgt hij de hulp van een *reus: Esealt de Grote*. Die loopt met *Lanzelet* en zijn *maten* geruisloos door het water, tilt ze allen over de slotmuur. Heimelijk overvallen zij de *tovenaar* en zijn personeel. *Walwein* en *Erec* worden bevrijd. De *dochter* wordt beloond voor haar bemiddeling en trekt met de *mannen* mee, haar *havik* en *honden* vergezellen haar.

Intocht aan het *hof*. Feestelijk onthaal. Schouderkloppen bij de vleet. Ettelijke dankbetuigingen.

's Avonds vraagt *Lanzelet*, die nooit van ophouden weet, wat *Yblis* het gekste verhaal vindt dat zij kent.

Dat is de *Sprekende draak*, die gekust wil worden door een *held*. Zij bezweert haar *man* zich daar niet mee te bemoeien. Dat belooft hij.

Een verlaten rivierlandschap.

Lanzelet en zijn *maats* op het spoor van de *draak*.

Als die in beeld komt, vluchten de *maats*, zo weerzinwekkend is de verschijning.

De *draak* nodigt de aan de grond genagelde *Lanzelet* uit, haar mond ofwel muil te kussen. Na enige aarzeling doet hij dat.

Hij ziet hoe de *draak* opvliegt. Die neemt een bad in de rivier en verandert in een bloedmooie *vrouw*.

Zij stelt zich aan *Lanzelet* voor als *Clidra de Schone* en als zij achterop zit bij de *durfal* vertelt zij wat er gebeurd is: een doodzonde in een cours d'amour heeft haar tot *draak* gemaakt.

De *lachende boodschapper* die het tweetal nakijkt.

Hij richt zich tot ons, toeschouwers, een boek in zijn hand.

Hij vindt het nu wel genoeg.

Bij wijze van toegift laat hij nog *de toverbal* zien, een heuvel die naar believen groter en kleiner kan worden en de gedaantes kan aannemen van muilezels, honden en wat niet al.

De rest van het verhaal wordt in snel tempo verteld, doorspekt met beeldende flitsen.

Yblis en *Lanzelet* verenigen hun *koninkrijken, Genewis* en *Dodone. Moeder Clarine* is nog volop in leven. *Arthur* en *Ginover* reizen wat af, beladen met geschenken, wederzijdse bezoeken worden afgelegd.

Binnen een mum van tijd komt er een *Verenigd Europa* tot stand, waar *pais* en *vree* voorgoed gegarandeerd is.

Het *ideale echpaar, Lanzelet-Yblis*, voorspelt de *verteller*, zal een groot aantal kinderen en kleinkinderen krijgen en na lange, lange jaren sterven op dezelfde dag.

Hij slaat tenslotte het boek dicht en neemt afscheid van zijn publiek:

Het Boek van Lanzelet is gedaan, gedaan en gedaan.

Zie ook: Rein Bloem, *Roman*. Twaalf gedichten. Een uitgave van Herik in Landgraaf, december 1998.

> *Rein Bloem (1932) is dichter. In 1997 verscheen van hem* De troost van de pelgrim.

Ron Elshout

De film wordt duur betaald
Op hoop van zegen - toneelstuk en film

> *de Hoop van Zegen - da's voorgoed fluite*
> Herman Heijermans [uit: *Op hoop van zegen*]

Op Hoop van Zegen, Die Hoffnung auf Segen, The Good Hope, La Bonne Espérance, Zeribas grumschawa, Ceribu uz Svetibu, Nadiezja, Hoppet, Gibelj Nadjadzy - deze (uiteraard aan Hans Goedkoops biografie ontleende) opsomming van vertalingen illustreert aan welk een zegetocht het beroemdste toneelstuk van Heijermans indertijd bezig was. In 1922, bij het dertigjarige, inmiddels enigszins sleetse schrijverschap van de auteur, werd het stuk uit geldnood maar weer eens opgepoetst en voor de duizendste keer opgevoerd sinds de première op 24 december 1900. Hoeveel keer zou het stuk sindsdien nog op de planken te zien geweest zijn?

De houdbaarheidsdatum van Heijermans stuk is op zijn minst opmerkelijk te noemen als men de zeer gedateerde aanklacht tegen de gewetenloze reders en de werkeloos toekijkende overheid in aanmerking neemt. In 1906 is van Staatswege een commissie benoemd teneinde scheepsrampen zoveel mogelijk te voorkomen en in 1909 volgde de Schepenwet die bepaalde dat de staat alle uitgaande schepen kon controleren. Als Heijermans een maatschappelijk doel had willen dienen, dan had het stuk zijn werk gedaan, maar de auteur heeft blijkbaar aan de rond 1900 actuele inhoud een dermate groots menselijk drama weten op te hangen dat het stuk iets tijdloos gekregen heeft, zodat het tot diep in de twintigste eeuw speelbaar bleef. In de laatste enscenering, die ik ruim vijftien jaar geleden zag, was het decor geheel geabstraheerd tot een zwembadblauwe belichting in een kale ruimte die voorzien was van een geluidsdecor: tijdens het eerste, tweede en vierde bedrijf het geluid van de branding, tijdens het derde bedrijf de opstekende storm en hevige golven. Daardoor kregen Marsmans regels ‘wordt de stem van het water / met zijn eeuwige rampen / gevreesd en gehoord’ een inderdaad hoorbare dimensie, die nog een fractie anders was dan de gebruikelijke bekommernis om de verdrinkende vissers en de ellendige omstandigheden waarin de achterblijvende Kniertje en Jo verkeerden.

De verbluffende zegetocht van het stuk was niet van aanvang af te voorspellen, want de kritieken waren wisselend, maar opvallend is dat ook sceptici in de loop der tijd vaak hun mening in positieve zin bijstelden. Een werk dat ‘klassiek’ wordt doordat het een blijkbaar tijdloze dimensie heeft, raakt op den duur boven kritiek verheven, wordt een beetje ‘van iedereen’, maar wordt -wellicht mede daardoor -een prooi waar iedereen mee aan de haal kan gaan.

Overigens impliceer ik hier geen oneerbare bedoelingen. Het is tenslotte heel goed denkbaar dat Alex Benno, die al in 1919 betrokken was geweest bij een geluidloze verfilming door Maurits Binger, in 1934 een film met geluid naar Heijermans' spel van de zee wilde maken omdat hij oog en oor had voor het tijdloze drama en Heijermans' realistische taal. Het loont de moeite het zwaar op de spreektaal leunende stuk van Heijermans nog eens ter hand te nemen en dan een poging te doen je daar een *geluidloze* bewerking van voor te stellen. Op zijn minst vraag je je af wat Binger bezield moet hebben.

Er werd met behulp van een drietal bioscoopdirecteuren een productiemaatschappij opgericht, MHD Film geheten, en Benno kon, in samenwerking en met de hulp van de toneelleider Louis Saalborn, aan de slag. De inmiddels eenentachtigjarige Esther de Boer-van Rijk, die zo rond de zeshonderdste opvoering van *De Hoop* al eens te

kennen had gegeven dat ze de rol van Kniertje ‘niet meer te harden’ vond, werd geëngageerd en het schip kon van wal. De ondergang van het vissersschip werd met een speelgoedscheepje in een badkuip geënsceneerd en tot verbazing van de actrice reageerde zowel het publiek als de kritiek enthousiast. Een jaar later zou de film op de Biennale van Venetië bekroond worden. Henk van Gelder, aan wie

ik bovenstaande informatie ontleen, stelt zestig jaar later onbarmhartig vast dat Kniertje vooral ‘een huilerig wijfje’ was, dat uit de rol van Geert vooral antikapitalistische elementen verdwenen zijn en hij zet vraagtekens bij de geloofwaardigheid van Barendje, omdat deze rol vertolkt werd door een duidelijk zichtbaar achtendertigjarige acteur met een onderkin en een buikje.

Danny de Munk

Henk van Gelder en scenariste Karin Loomans wijzen er beiden op dat producent Matthijs van Heijningen tien jaar met het idee heeft rondgelopen *Op hoop van zegen* opnieuw te verfilmen. Er schijnt zelfs aanstalten gemaakt te zijn, maar de kosten waren voorlopig te hoog. Pas in 1986 waren er financiele mogelijkheden. Of Van Heijningen de successen van het toneelstuk en de ‘bordkartonverfilming’ uit 1934 voor ogen gestaan hebben, weet ik niet, maar de ironie van de geschiedenis wil dat zijn verfilming van *Op hoop van zegen* uiteindelijk artistiek (en economisch) geen succes werd, juist doordat deze verfilming ontstond na en onder invloed van eerdere cinematografische successen van Van Heijningen. Door het kassucces van *De lift* (1983) was er voldoende geld om *Ciske de rat* prachtig ‘ouderwetsch’ vorm te geven. Publicitair had deze film de wind buitengewoon mee en ook *Ciske* ‘liep’ voortreffelijk. Niet alleen was er financieel nu veel mogelijk, maar Van Heijningen had meteen ook zijn hoofdrolspeler. De ruime geldelijke mogelijkheden en de keuze van de hoofdrolspeler impliceren echter artistieke gevaren. *The right thing*, een adequate verfilming van *Op hoop van zegen*, zou ondanks Van Heijningens ongetwijfeld oprechte belangstelling voor Heijermans' stuk, uiteindelijk wel eens *for the wrong reasons* gedaan kunnen zijn. Van Heijningen had uiteraard gebruik kunnen maken van de populariteit van Danny de Munk om een voor de hand liggend vervolgdeel op *Ciske de rat* te produceren. Dat had gemakkelijk gekund omdat Piet Bakker een trilogie geschreven had waarin de leeftijd van Ciske gelijk opliep met die van zijn vertolker. Merkwaardig genoeg echter werd besloten de roem die De Munk zich had verworven te gebruiken om er *Op hoop van zegen* aan op te hangen. Het klassieke stuk als stervehikel. Scenariste Karin Loomans brengt het in een interview treffend onder woorden: ‘Na *Ciske* moest er natuurlijk een tweede film met Danny de Munk komen.’ ‘Natuurlijk’ was de artistieke consequentie wél dat Barendje het middelpunt van de handeling moest worden van de duurste productie uit de Nederlandse filmgeschiedenis op dat moment.

Heijermans' spel van de zee

De films uit 1919 en 1934 ken ik niet. Over de stomme film kan ik alleen maar wat lacherig speculeren en wat betreft de film uit 1934 staan de enthousiaste meningen uit die tijd haaks op de kritische geluiden van Van Gelder. Blijkbaar is er sprake van een zeer tijdgebonden versie. Het was dus geen overbodige luxe dat er eens nagedacht werd over een nieuwe uitvoering. De film die onder productie van Van Heijningen in de regie van Guido Pieters, die ook *Ciske de rat* regisseerde, gedraaid werd, circuleert op video. Daar naast is er een uitgave van Bulkboek waarin het scenario is opgenomen van Karin Loomans en, *last but* bepaald *not least* is er de tekst van Herman Heijermans' oorspronkelijke stuk. Dat alles biedt een goede mogelijkheid een en ander eens naast elkaar te houden.

Volgens biograaf Hans Goedkoop is Heijermans op 15 oktober aan het stuk begonnen en de legende wil dat de eerste drie bedrijven al werden gerepeteerd terwijl de auteur nog aan het laatste bedrijf schreef. Dat kwam pas op het laatste moment af. Volgens Goedkoop is het ‘in hoge mate onnavolgbaar’ hoe Heijermans zijn materiaal op papier leven inblies, want er zijn nauwelijks kladversies, doorhalingen, toevoegingen of andere sporen van geploeter. Blijkbaar zat de compositie geheel in zijn hoofd en werd die vervolgens neergeschreven in een ‘kalme klerkenhand’.

Een deel van Heijermans' voorbereiding is wel bekend. Hij kende het leven in Wijk aan Zee en Hans Goedkoop schrijft, evenals Martin Schouten in zijn biografische schets, over de indrukwekkende en gruwelijke gebeurtenissen: ‘Hij hoorde na een noodweer van een man die was gevonden bij het aangespoelde hout, de mond vol wier, de tong gezwollen en kapot, de afdruk van de kiezen er nog in. Hij zag de schulpenkar die het lijk naar een hok bij de kerk bracht,

waar het op de zanderige vloer kon blijven liggen. Hij keek naar het volk, gewaarschuwd door een telegram aan alle dorpen langs de kust, dat helemaal uit Vlaardingen of Katwijk aan kwam lopen om te kijken of het hun vermiste was. Hij volgde hoe de man als onbekende werd begraven in het hoekje van de niet-betalers en pas later weer een naam kreeg, achterhaald aan de initialen op zijn boezeroen.'

De op de werkelijkheid geente gebeurtenissen worden door Heijermans in vier bedrijven ten tonele gevoerd. Het eerste, tweede en derde spelen in het armoedige huisje van Kniertje; het laatste in het kantoor van reder Bos.

In het eerste bedrijf zit Clémentine, de dochter van Bos, een schets te maken van Cobus, die afgehaald wordt door Daantje om te gaan eten in de diaconie. Kniertje heeft twaalf jaar geleden haar man en haar zonen Jozef en Hendrik verloren, maar dat weerhoudt haar er niet van de angstige Barend voor klaploper en opvreter uit te maken als hij met mee wil op de 47, de *Op hoop van zegen*. Als die naam valt wil Clémentine protesteren ('Wil u de Hoop van Zegen...'), maar Bos snoert haar onmiddellijk de mond: 'Hou je 'r buiten! Hou je 'r buiten, zeg ik!' Kniertje vraagt of Geert, die zes maanden heeft gezeten wegens opstandig gedrag, misschien mee kan. Later blijkt Barendje onder druk gezwicht. Truus, pas weduwe geworden, komt voorbij.

Kniertje (Kitty Courbois), Barend (Danny de Munk) en Geert (Huub Stapel) op het huwelijksfeest van Marietje en Mees

In het tweede bedrijf is Kniertje jarig. Bos, die komt herinneren aan het vertrek van het schip, krijgt ruzie met Geert en wordt het huis uitgezet. Kniertje mag daarom voorlopig niet meer komen werken. Als Barend thuis komt, vertelt hij dat de *Op hoop van zegen* lek is, maar evenals de waarschuwingen van Simon, de scheepmakersknecht, wordt hij niet gehoord. Hij heeft getekend en moet dus gaan. Kniertje geeft hem zijn vaders oorringen en maakt zijn handen van de deurpost los wanneer hij door de veldwachters ge-

haald wordt. Barend kondigt het zelf al aan: ‘Je ziet me nooit meer, nooit meer...’

Het derde bedrijf speelt enige weken later. Het is zeer slecht weer en de wachtende vrouwen spreken huns ondanks over het zeemansleed: ‘De vis wordt duur betaald.’ Jo, die bekent zwanger te zijn van Geert, krijgt het ervan op haar heupen, maar Kniertje berust: ‘We zijn allemaal in Gods hand.’

In het vierde bedrijf laat Heijermans de dramatische gebeurtenissen op het financiele vlak scherp contrasteren. Bos heeft een woordenwisseling met zijn vrouw over het inzamelen van geld voor het uurwerk van de torenklok. Dat zal hen omstreeks honderd gulden gaan kosten. Hij zal voor de gezonken *Op hoop van zegen f* 14.000,- claimen, maar of het Weduwen- en Wezenfonds nog wat te missen heeft, is onzeker. De in Nieuwdiep aangespoelde Barendje, gemakkelijk herkenbaar aan zijn vaders oorringen, zal daar worden begraven en geld om naar de begrafenis te gaan is er niet. Kniertje krijgt ‘een paar kouwe kotelettedie 'r op zulle knappe’ en ze mag weer komen schoonmaken in huize Bos. Einde.

Het is wel duidelijk wat Heijermans tegen zijn zoldering geprojecteerd moet hebben gezien, toen hij de scène schreef waarin bekend wordt gemaakt dat Barendje gevonden is. Maar de werkelijkheid van het vissersleven was zo dominant in het spel aanwezig dat hierover in de pers een controverse ontstond. Hans Goedkoop citeert *Het Vaderland:* ‘Als een benauwing, zoo was het meermalen. Een toegeschroefd worden van de keel. Het wicht van een obsessie. Het bijna geheel verloren gaan van het besef in den schouwburg te zijn. Het meeleven met de menschen daar aan de andere zij van het voetlicht, ze hèrkennende als honderden malen gezien op het strand.’ De hevige gemoedsaandoeningen werden bepaald niet door iedereen zo gevoeld. Anderen vonden het wel knap gearrangeerde toneeltjes uit het vissersleven, maar misten ‘de vonk van de ware kunst’. Het toneelstuk was ‘bevroren-gecondenseerde realiteit’. Men miste bovendien een ‘leidende handeling’: het stuk viel te veel uiteen in losse taferelen.

Het heeft bijna honderd jaar na dato wel iets grappigs dit soort opvattingen te lezen, te meer daar iedereen het erover eens is dat de grote verdienste van het stuk is dat álles in dienst staat van het thema.

Vrouwencommune

Iemand die een toneelstuk bewerkt tot een film komt voor fundamentele keuzes te staan. Heijermans was gebonden aan de afmetingen en mogelijkheden van het toneel en de zaal, maar het is de vraag of deze beperkingen op zijn verhaal niet juist een artistiek gunstige invloed hebben gehad. Scenariste Loomans had deze beperkingen niet en ook budgetair waren er weinig begrenzingen. Zij kon dus, wat betreft de ruimte, haar gang gaan. Dit alles impliceert al meteen zo'n fundamentele keuze: blijft het verhaal binnen de twee ruimtes zoals Heijermans die voorschreef, of kiezen we het ruime sop? Loomans is daar ondubbelzinnig in, zoals ze vertelt in een interview dat in de Buikboekuitgave werd opgenomen. Ze las *Op hoop van zegen* ‘en wist onmiddellijk hoe het aangepakt moest worden: liet Heijermans door de beperkingen van het toneel zijn stuk slechts bij Kniertje thuis en op de rederij van Bos spelen, nu moest ook de zee een belangrijke plaats innemen.’ Alsof de zee in het toneelstuk géén belangrijke rol speelde, stelde ze dus voor om ‘*zoveel mogelijk scènes op zee te situeren*, want in feit spelen de mannen in het toneelstuk een heel kleine rol. Ze zitten op zee en de vrouwen moeten het samen uitvechten. Dat is dus een verhaal over een vrouwencommune, wat (sic) je moet laten regisseren door

een vrouw.' Als het stuk al uitsluitend een 'verhaal over een vrouwengemeenschap' zou zijn, dan zie ik niet in waarom dat perse geregisseerd zou moeten worden door een vrouw. Het stuk is geschreven door de *heer* Heijermans en die had blijkbaar voldoende inzicht in het leven van die vrouwen om het een eeuw lang geloofwaardig te houden. Mevrouw Loomans argumentatie is dus kul. Hoewel ze in het begin van het interview nogal naïef opmerkt 'niets van filmwetten' te weten (alsof dat een verdienste zou zijn), geeft ze later wel degelijk blijk van een aantal wetmatigheden kennis te hebben. Zo moet, volgens haar, een film snelheid hebben, mogen toeschouwers zich niet vervelen, moeten de personages herkenbaar zijn, moet de problematiek invoelbaar zijn en moeten dialogen beknopt zijn. Enfin, allemaal eigenschappen die Heijermans al in zijn toneelstuk stopte en die dus geen argumenten kunnen zijn voor al te dolle ingrepen. Desalniettemin begint de film met een aantal scènes op zee. En wie zien

we al spoedig? Barend, althans een gis uit zijn ogen kijkende Danny de Munk met een pet op, in wie we de angstige Barend van Heijermans moeten herkennen? Nee, dus.

Evenals in de versie uit 1934 ‘moest’ -waarom dat *moet* is mij een raadsel - ook het vergaan van de schuit in beeld gebracht worden. De verdrinking van Barend wordt op dat moment in het midden gelaten, omdat hierdoor de toeschouwers de hoop zouden houden dat hij het zou overleven. Loomans heeft geen hoge pet op van het publiek, dat blijkt wel. Je bent wel érg naïef als je die verwachting op dat moment nog koestert. Toch wreken zich hier de ruime financiële mogelijkheden. Ontegenzeggelijk voldoen de scènes aan Loomans' maatstaf dat film ‘er goed moet uitzien’ en zal Van Heijningens productie de vergelijking met de knulligheid van de badkamerscène uit 1934 kunnen doorstaan, maar het is een fundamentele ingreep in de manier van vertellen. Heijermans' enscenering, hem opgelegd door de (on-)mogelijkheden van het theater, legt het accent sterk op het *wachten* door de vrouwen en op de *afwezigheid* van de vissers. De benauwing die de criticusvan *Het Vaderland* voelde, ontstaat in de zaal door de letterlijke benauwdheid van de ruimte, waarin de personages ook in sociaal opzicht gevangen zijn. De weidse shots van de zee in al haar gedaanten halen die beklemming in ieder geval uit de film. Het is nog maar de vraag of de spanning van het verhaal er mee gediend is dat de toeschouwer getrakteerd wordt op het vergaan van de *Op hoop van zegen*. Wanneer Van Heijningen en Loomans nog eens zullen besluiten Becketts *En attendant Godot* te verfilmen dan valt te verwachten dat het verhaal ‘aangevuld’ zal worden met een levensschets van Godot.

Het pijnlijke is dat Loomans Heijermans intenties wel lijkt te begrijpen, want ze stelt zelfvast dat ‘de mannen een kleine rol spelen’. Blijkbaar ging het Heijermans dus (!) maar ten dele om de ellende aan boord, maar grotendeels om de ellende van het wachten, het gevangen zitten in de maatschappelijke positie, de funeste gevolgen van de gebrekkige weduwen- en wezenvoorzieningen en wat daar dramatisch uit te halen was.

Karakters en casting

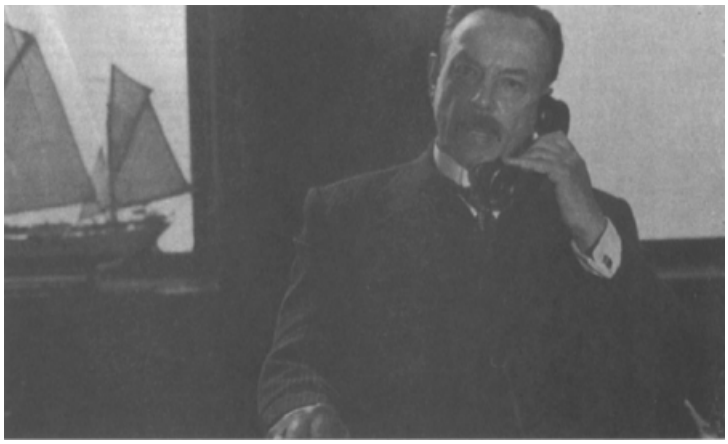
Op zeker moment was het eerder opportuun dat er (‘natuurlijk’, zegt Loomans) een nieuwe film met Danny de Munk zou komen, dan dat er een poging gedaan zou worden Heijermans' spelzo adequaat mogelijk te verfilmen. Bijna achteloos staat er dan ook in het bulkboek: ‘Om de rol van De Munk meer reliëf te geven, werd de figuur van Barendje centraal gesteld en worden zijn pogingen gevolgd aan een opgedrongen leven te ontsnappen.’ The wrong thing for the wrong reasons, zou ik zeggen. Dit zijn immers ten opzichte van het oorspronkelijke stuk ingrepen die er niet om liegen. In de biografie van Hans Goedkoop staat een kladje van Heijermans:

	12 jaar geleden / op Clementine 12
Kniertje	*(man dood)*
	(Jozef ‘’)
	(Hendrik ‘’)

Het maakt ondubbelzinnig duidelijk wie en wat in het toneelstuk centraal staat. Ook in het gebruik van de ruimte cirkelt alles rond Kniertje. Maar misschien is het

pijnlijkste toch wel het geweld dat het oorspronkelijke karakter van Barend aangedaan wordt en het totale onbegrip voor het toneelstuk, dat onder meer blijkt uit de manier waarop hij ‘aan een opgedrongen leven’ poogt te ‘ontsnappen’. Heijermans' Barend is slachtoffer van wie en wat hij is: zoon van een verdronken visser die daardoor bang is voor de vaart. In plaats van begrip ontmoet hij in de zich immer in de omstandigheden schikkende Kniertje een moeder die volledig voorbij gaat aan zijn angst en hem voor klaploper en opvreter uitmaakt, omdat hij het enige waarvoor hij in de wieg is gelegd, niet durft, dat wil in haar ogen zeggen: niet wil. Hiermee bewerkstelligt ze uiteindelijk zelf zijn ondergang. De Barend in de vertolking van De Munk mist deze existentiële doodsangst te enen male. Vanaf de eerst scène vaart hij en is beslist niet angstig, eerder broodnuchter. Pas als hij, volkomen onvoorbereid en daardoor nogal ongeloofwaardig, hogerop wil en weigert verder in dienst van Bos te varen, ontstaat er een sociaal conflict met de reder dat rond 1900 niet erg aannemelijk is. Uit Heijermans' toneelstuk blijkt zonneklaar dat het onmogelijk was

te ontsnappen aan je sociale positie: de maatschappelijke verhoudingen liggen muurvast. Dat Bos zich tegen de ambities van Barend verzet, is hier vanuit geredeneerd wel te begrijpen, maar het uitgangspunt -een dergelijk individueel verzet van een vijftienjarige jongen - is op zijn zachtst gezegd niet erg overtuigend. Iets dergelijks is er aan de hand wanneer de vriendschap tussen Clementine en Barend (waar in het toneelstuk geen enkele sprake van is, daar is er de gepaste sociale afstand) tot een inniger ontwikkeling lijkt te komen. Dat mevrouw Bos zich tegen het vermoeden furieus te weer stelt is, gezien de sociale verhoudingen, zeer aannemelijk, maar zelfs de suggestie van vermenging van de twee milieus is niet waarschijnlijk.



Reder Bos (Rijk de Gooyer)

Inmiddels hebben we Barend leren kennen als het tegendeel van zijn figuur in het toneelstuk: een zeer zelfbewuste, met heldere oogopslag de wereld inkijkende, zelfstandig denkende jongeman, die, in ieder geval tot míjn ontzetting, halverwege plotseling in een hevig rijmend lied uitbarst. Het lukt de levenslustige De Munk maar niet om ‘geslagen’ weg te lopen wanneer zijn zoveelste sollicitatie mislukt is; de levensvreugde, die Barend zo node moest ontberen, spat zelfs van zijn rug af. Om nog maar te zwijgen van zijn oogopslag.

Fouten en karakters

De scène waarin Barend te kennen geeft dat hij ‘wat anders wil’ is in de film trouwens door een onbegrijpelijke ingreep in het scenario tamelijk onbegrijpelijk geworden. In het scenario en in de film krijgt Kniertje het loonzakje voor Barends zojuist voltooide reis. Wanneer Bos haar vraagt of ze het niet even moet natellen, antwoordt ze dat ze hem wel vertrouwt. Barendje, geheel in tegenstelling tot Heijermans' versie een doorgewinterde zeerob en niet voor een kleintje vervaard, telt het bedrag wel na en stelt vast dat het een kwartje te weinig is. Hij blijkt gelijk te hebben en dan staat er in het scenario:

Bos haalt uit een geldkistje het ontbrekende muntje en legt het demonstratief bij de rest van het geld.

BOS: Zo goed dan?...

Bos legt met een sarcastisch gezicht een ontvangstbewijs voor Barend neer.

BOS: Als meneer even wil tekenen...

Barend pakt een potlood en zet een kruisje, daar waar de handtekening moet staan. Dan kijkt hij Bos recht in de ogen en zegt:

BAREND: U kunt in mijn plaats iemand anders zoeken, want ik ga niet meer mee..!

Knier en Bos zijn verbijsterd.

KNIER: Barend!... Hou je mond!...

BOS: Hoezo?... Je gaat niet meer mee?...

BAREND (*droog*): Ik ga een ander vak leren.

Knier zit zich te verbijten, maar houdt haar mond. Ze schaamt zich rot. Bos lacht cynisch en wijst naar het ontvangstbewijs.

BOS: Leren? Je kunt niet eens lezen en schrijven...

Barend staat op en leunt, met zijn handen op het bureau naar voren. Fel zegt hij:

BAREND: Ik heb jouw toestemming heus niet nodig.

Wie de oorspronkelijke Barend kent, gelooft zijn ogen niet en is evenals Bos en Knier verbijsterd, omdat Barends ommezwaai uit het totale niets komt. Maar in de scène zoals die in de film terecht is gekomen, gebeurt nog iets vreemds. Daar zoomt de camera op Barend in wanneer hij het reçu, met een zwier als ware hij de reder zelve, van een krullerige *handtekening* voorziet. De rest van de scène blijft hetzelfde, zodat Bos' uitspraak, ‘Je kunt niet eens lezen en schrijven’ een complete slag in de lucht wordt.

Er zijn wel meer momenten dat de film van het draaiboek afwijkt en soms is dat begrijpelijk. Loomans ‘weet dat je in een film voor een groot publiek een scène niet langer dan een paar minuten mag laten duren’ en daardoor is haar script voorzien van menige miniscène. Gelukkig zijn sommige daarvan in de uiteindelijke montage verdwenen of aan elkaar gemonteerd, zodat het ritme van de film niet al te amechtig wordt. Opvallend is dat sommige afwijkingen van het script dan juist weer het omgekeerde effect veroorzaken. Zo moet scène 90 (ext. straat) eindigen met een in de regen weglopende Simon, terwijl grootvader, die intussen ook drijfnat geworden is, hem een tijdje verslagen nakijkt. In de film loopt Simon weg, draait grootvader zich om en dan volgt onmiddellijk een harde overgang naar de volgende scène die zich in huize Bos afspeelt. De coupure is nogal ongelukkig getimed, want voor een kijker is nu het verband tussen de doorweekte grootvader (die hij dus niet of nauwelijks gezien heeft) en scène 92 waarin grootvader ziek en ijlend in bed ligt wel heel dun geworden. Hier had een wat langere scène de oorzaak van grootvaders ziekte begrijpelijk gemaakt.

Ook op een ander gebied vertoont de verhouding tussen scenario en film inconsequenties. Het toch al niet geringe pathos van Heijermans wordt in de film nogal eens geëxpliciteerd, maar blijkbaar werd het de regisseur zo nu en dan te nadrukkelijk. Zo inspecteert Dirksen, die als personage door Heijermans helemaal niet opgevoerd wordt, namens de verzekering het schip, terwijl Simon, de scheepstimmerman, toekijkt:

Bos:

Hier is ze dan, de ouwe dame... Weer helemaal in orde...!

Simon volgt Dirksen, die om het schip heenloopt en er af en toe op klopt.

Dirksen:
Ziet er patent uit... Prima... Zou ik ook even binnen mogen kijken?

Simon kijkt naar Bos; zijn gezicht verraadt spanning. Nauwelijks merkbaar schudt hij zijn hoofd: nee. Dirksen, die het gezien heeft, doet of hij niets in de gaten heeft.

Bos (joviaal):
Dat moet dan maar ná het diner. 't Zou toch zonde zijn, als het eten koud wordt... Mijn vrouw heeft zó haar best gedaan...

Dirksen heeft daar alle begrip voor.

Dirksen:
Dan zullen we uw charmante echtgenote maar niet te lang laten wachten, hè...

Dirksen en Bos lopen naar de ingang. Simon volgt hen,

terwijl hij met een zakdoek het zweet van zijn voorhoofd afveegt. Ze worden nagekeken door de timmerlieden, die met sombere blikken het gebeuren gevolgd hebben.

De scène wordt in de film wat minder knullig doordat hij zich óp het schip, dat in dok ligt, afspeelt. Tevens is de laatste regieaanwijzing, die erop lijkt te wijzen dat Loomans het voor ‘het grote publiek’ nodig acht de doorgestoken kaart en de dubbelhartige rol van Simon daarin nóg eens zichtbaar te moeten maken, eruit gesneden.

Ook in scène 109, waarin reder Bos de aangespoelde Barend moet identificeren, toont de regie zich ingetogener dan het script. Dat schrijft voor dat Bos ‘een stuk wang ziet met een oor. Het vlees is groen en paars, en in elk geval morsdood.’ In de film zien we een hand het laken optillen en daarboven uitsluitend het hoofd van Bos die zich vrijwel onmiddellijk wegdraait.

Precies het tegenovergestelde effect wordt bereikt met betrekking tot Pietje, het elfjarige zoontje van vissersweduwe Truus, die voor een appel en een ei zijn werk op de schuit doet. Om te voorkomen dat hij tijdens de storm overboord slaat, wordt hij aan de mast gebonden en dat levert op het moment dat de *Op hoop van zegen* definitief zinkt natuurlijk een sterk dramatiserend buitenkansje op. En reder Bos, die bij Heijermans voor een deel gevangen zit in het sociaal-economische systeem, wordt in de handen van Loomans een eendimensionale schurk

Dit zijn nog kleinigheden als we zien wat er met de rol van Kniertje gebeurd is. Misschien zegt het wel het meest dat Loomans in haar scenario steevast ‘Knier’ schrijft, terwijl Heijermans een Kniertje voor ogen stond. Niet alleen wordt door het centraal stellen van Barend haar verhouding met hem van een heel andere aard en wordt zij door hem uit het centrum van het stuk weggedrukt, maar ook haar karakter is fundamenteel veranderd. In Heijermans' toneelstuk is zij een en al aanvaarding en gelatenheid. De enige keer dat zij voorzichtig in verzet komt, is dat gericht tegen het opstandige gedrag van Geert. Duidelijk blijkt hoezeer zij weet dat haar sociale positie haar volslagen afhankelijk maakt. Haar angst voor repressieve gevolgen maakt haar tot wat zij is, de moeder die de schande die Barend haar aandoet zwaarder laat wegen dan de doodsangst van haar kind. Haar levensopvatting wordt gruwelijk vertolkt in de onsterfelijke zin die zij uitspreekt wanneer ze íedereen kwijt is: ‘Meneer mot 't zellef weten - hoe ie met me wil...’.

In de film is zij veranderd in een *mater familias* die de handen flink uit de mouwen steekt als dat nodig is, mensen ferm toespreekt, zaken regelt, rechtop en fier door het leven banjert en de zilveren oorringen voor Barend niet van haar man geerfd heeft, maar zelf bij elkaar heeft gespaard. Deze pijnlijke karakterologische omwenteling komt voor een deel door de casting. Zoals Danny de Munk, à la Ciske de Rat, veel te levendig en te levenslustig is en veel te ‘guitig’ uit zijn ogen kijkt, waardoor hij het verschil tussen een aan zijn milieu gebonden vissersjongen uit een dorp en het gisse Amsterdammertje niet weggespeeld krijgt, zo speelt Kitty Courbois absoluut geen Kniertje, maar, inderdaad, een Knier. Zij heeft de allure van een koningin-moeder, ziet er uit als een niet te breken vrouw en het is veelzeggend dat haar eerste tekst in het toneelstuk een onderdanig ‘Dag juffrouw’ tegen Clementine is, terwijl haar eerste zin in de film ‘Ben je nou helemaal besodemieterd?’ is, gevolgd door een bevel. T*Erec*ht is de regieaanwijzing in de slotscène genegeerd. Daar staat: *Grootvader en Jo staan aan zee. Het wordt eb. Ze leggen hun bloemen op het water, dat ze meevoert naar de open zee. De lucht is helder, het is koud. Meeuwen krijsen. Knier huilt stilletjes. Grootvader probeert haar te troosten*. Knier huilt in de film niet, ze kijkt star voor zich uit, - dat wel, maar ze is nog steeds zo soeverein, dat het - in weerwil van het feit dat ze volgens het script de handen ‘in

een gebaar van uiterste wanhoop' voor haar lichaam zou moeten houden -onmogelijk is in haar de gebroken Kniertje van Heijermans te herkennen.

Naturalisme

Heijermans was in hart en nieren socialist en hem heeft dus bepaald geen *l'art pour l'art* voor ogen hebben gestaan, toen hij *Op hoop van zegen* schreef. Integendeel de boodschap is overduidelijk en wordt door Geert bij verschillende gelegenheden onder woorden gebracht. Het weerhield Heijermans er inmiddels niet van in de beste naturalistische tradities te werken. Vooral de door de naturalisten hoog gehouden opvattingen over de karaktervormende omstandigheden,

erfelijkheid en milieu, spelen in zijn werk een grote rol. In *Op hoop van zegen* lopen deze gegevens zelf in elkaar over. ‘Visser’ ben je niet, omdat je toevallig in een vissersdorp geboren bent, het is een bijna aangeboren eigenschap, waar niets aan te veranderen is. Dat geldt in ruimere zin voor de sociale positie van de mensen -zij zijn alle gebonden aan hun sociale status, Bos net zo goed als Kniertje. Deze deterministische opvattingen verklaren haar shockerende gelatenheid en aanvaarding. Alles is zoals het is en daaraan is niets te veranderen. Zij is niet alleen machteloos ten opzichte van ‘het kapitaal’ in de vorm van de oppermachtige reder Bos, maar ook ten opzichte van ‘de natuur’ in de vorm van de zee en ‘het proletariaat’ in de vorm van haar eigen sociale milieu vermag zij niets. Barendje wordt het slachtoffer van door haarzelf en de omgeving opgelegde fatsoensnormen. Heijermans versterkt het idee van machteloosheid nog eens door in het spel drie generaties op te voeren. Daardoor wordt het automatisme dat een beroep van vader op zoon overgaat belicht, maar wordt ook zichtbaar hoe het uiteindelijk onomkeerbaar met iedereen afloopt. Of je verdrinkt (Kniertjes man, Hendrik, Jozef, Jacob Zwart, oud vijfendertig jaar, gehuwd, drie kinderen.- Gerrit Plas, oud vijfentwintig jaar, gehuwd, een kind.- Geert Vermeer, ongehuwd, oud zesentwintig jaar.- Nelis Boom, oud vijfendertig jaar, zeven kinderen.- Klaas Steen, oud vierentwintig jaar, gehuwd.- Salomon Bergen, oud vijfentwintig jaar, gehuwd, een kind.- Mari Stad, oud vijfenveertig jaar, gehuwd.- Mees, oud negentien jaar.- Jacob Boom, oud twintig jaar.- Barend Vermeer, oud negentien jaar - en Pietje Stappers, oud twaalf jaar), óf je leeft in kommervolle omstandigheden (Kniertje, Cobus, Daantje, Saart, Truus Stappers, Jo), want een weduwepensioen of een oudedagsvoorziening is er niet of nauwelijks. Dat was in Heijermans' dagen realiteit die hij unverfroren en klemmend op het toneel bracht. Omdat er voorbijgezien wordt aan deze elementaire deterministische opvattingen waaraan de toneelversie mede haar consistentie dankt, zijn de ingrepen in de karakters van Kniertje en Barend moeilijk te verteren. De film wordt onvermijdelijk onwaarachtiger en inconsequenter dan het toneelstuk.

Klassiek slot

Als er aan *Op hoop van zegen* iets ‘klassiek’ is, dan is dat het beroemde slot wel. In het negentiende toneel van het vierde bedrijf ‘troost’ Mathilde Bos Kniertje met het feit dat er een oproeping geschreven is die in de krant zal verschijnen en een paar koude koteletten ‘die 'r op zulle knappe’ en de mededeling dat ze weer mag komen schoonmaken. Die inkomsten zal ze nog hard nodig hebben, begrijpt het publiek tijdens het twintigste toneel, want daarin legt Bos Kniertje fijntjes uit dat het door Geert en Jo vertoonde gedrag wel eens belemmerend zou kunnen werken bij de commissie van het fonds. Wanneer Kaps, de boekhouder, in het laatste toneel Kniertje de koteletten overhandigt, is zijn belangrijkste bijdrage de mededeling dat de schalen ‘bij gelegenheid’ aangereikt dienen te worden. Kniertje *‘staart voor zich uit. [...] Een stilte. Kniertje zit onbewogen, smartelijk-versuft, mumt met de lippen, staat moeilijk op, strompelt het kantoor uit. Het geklos van haar klompen klinkt na in de stilte.’* Bij alledrie de uitvoeringen die ik, in de tweede helft van de twintigste eeuw, mocht zien, bléef het daarna in de schouwburg stil. Pas na enige tijd kwam het applaus aarzelend en voorzichtig op gang. Men durfde niet, zoals men ook na het einde van *Schakels* het applaus uitstelt. Heijermans had het patent op verpletterende (en, toegegeven, pathetische) slotscènes. De keuze voor de krachtige

vertolking van Knier impliceert al dat Heijermans' slot sneuvelt. Volgens het scenario zou de film zo moeten eindigen:

Scène 116: ext. zee - strand - dag

Grootvader, Knier en Jo staan aan de zee. Het wordt eb. Ze leggen hun bloemen op het water, dat ze meevoert naar de open zee. De lucht is helder, het is koud. Meeuwen krijsen. Knier huilt stilletjes. Grootvader probeert haarte troosten.

Grootvader:
Ach kind, met huilen maak je doden niet levend...

Knier schudt haar hoofd en veegt haar tranen af.

Knier (wanhopig):

Alles is afgelopen... Ze zijn allemaal dood... Wat moet ik nu nog... verder?...
Even is het stil. Dan zegt grootvader langzaam:

Grootvader:
Gewoon..., vérder!... Of je wilt of niet... zoals alles gewoon verder gaat, alsof er niks gebeurd is... alsof ze niet eens geleefd hebben...

Jo, die met droge ogen naar het water stond te turen, kijkt nu zijdelings naar Knier. Grootvader pakt zijn pijp en steekt die aan. Knier kijkt naar het water, naar de bloemen, die een eindje weggedreven zijn. Ze buigt haar hoofd wat naar achteren en houdt haar handen, handpalmen naar boven, voor haar lichaam in een gebaar van uiterste wanhoop. Jo gaat langzaam naar haar toe en pakt een van Kniers handen.

Jo:
Nee, tante... 't Is niét afgelopen...!

Grootvader (Lex Goudsmit), Kniertje en Jo (Renee Soutendijk) aan het strand

Jo legt Kniers hand op haar buik. Knier kijkt haar aan.
Eerst begrijpt ze haar niet, maar dan legt ze ook haar andere hand op Jo's buik en kijkt haar vragend aan. Jo heeft tranen in haar ogen gekregen en knikt. Grootvader kijkt ernstig toe. Knier is sprakeloos. Dan ziet ze dat Jo huivert. Ze slaat haar arm om haar heen en zegt:

Knier:
Laten we naar huis gaan...

Knier en Jo, gevolgd door grootvader, lopen langzaam langs de kustlijn terug naar het dorp.

Ook hier is opvallend hoe het scenario de neiging vertoont alles te expliciteren en onder woorden te laten brengen wat al voor zichzelf spreekt. In Heijermans' stuk staat Jo's zwangerschap in het kader van de deterministische opvattingen en maakt de dood van Geert des te schrijnender, omdat Jo daarmee een ongehuwde moeder zal zijn. Haar kind is al verweesd voordat het geboren is. Op het eerste gezicht werkt het in de film natuurlijk ook zo en lijkt Jo's laatste zin te verwijzen naar de onontkoombaarheden van het vis-

sersbestaan, maar in het toneelstuk bekent Jo aan het eind van het derde bedrijf haar zwangerschap, zodat die als een doem over het vierde bedrijf hangt. In de film is Jo's zwangerschap eigenlijk een dood geboren kindje - de betekenis, iets in de geest van: maar de familie wordt voortgezet, komt niet uit de verf, want opnieuw wijkt de film enigszins af van het script. Volgens scenariste Loomans is dit voor het eerst dat Knier de moed laat zakken. Blijkbaar vond de regisseur dat inconsequent en er is gekozen voor een aanmerkelijk soberder aanpak, waarin, tot ergernis van Loomans, ook Jo's zwangerschap verzwegen wordt. ‘'t Is niet afgelopen...’ wordt de laatste zin van de film, terwijl Jo en Knier elkaar veelbetekenend (!?) aankijken, waarna de camera uitzoomt tot een weids uitzicht op strand en zee en ik verlangde naar het oprechte, verpletterende pathos van Heijermans' slotscène.

Bezieling

Het lijkt erop dat de scenariste een ander, naiever publiek voor ogen had dan de regisseur. De spanning tussen het vaak expliciete scenario en de definitieve film is nogal eens zichtbaar, om nog maar te zwijgen over de gapende kloof tussen het toneelstuk en de film. Er werd te weinig naar Heijermans' intenties gekeken en te veel van uitgegaan dat niet Heijermans' verhaal, maar Danny de Munk centraal moest staan. Het is daardoor niet gelukt Heijermans' bezieling op het celluloid te krijgen. Ook het hoge budget van vijf miljoen gulden dat een ‘realistische’ verfilming mogelijk maakte, voegde daar uiteindelijk weinig aan toe, deed er eerder aan af. Wanneer je een schip wilt laten zinken, kun je beter zelf een verhaal bedenken, dan *Op hoop van zegen* verhaspelen tot een onherkenbare variant van het origineel. Deze *Op hoop van zegen* werd (met het oog op de kassa?) een duur betaalde parade van, deels fout gecaste, filmsterren en beslist geen kassucces. Wel, vrees ik, blokkeert zo'n prijzige mislukking nieuwe initiatieven het wrak te bergen en zal de *Op hoop van zegen* voor het celluloid voorlopig wel op onbereikbare diepten liggen. Daarmee is het schip voorgoed uit zicht en kunnen we terug naar Kniertjes benauwde huiskamer en Bos' rederij. In het theater, waar het hoort.

Literatuur

Henk van Gelder, *Hollands Hollywood, alle Nederlandse speelfims van de afgelopen zestig jaar*. Amsterdam, Luitingh-Sijthoff, 1995
Hans Goedkoop, *Geluk, het leven van Herman Heijermans* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1996.
Herman Heijermans, *Op hoop van zegen, spel van de zee in vier bedrijven* Amsterdam, Quendo, 1977[26]
Karin Loomans, *Ophoop van zegen, scenario* Bulkboek jrg. 15, nr. 158, Amsterdam, 1986
Martin Schouten, ‘De held van de engelenbak, portret van Herman Heijermans’. In: *Schrijversportretten uit de Haagse Post* Amsterdam, Elsevier, 1975. [Ook in Bulkboek nr 158].

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN.

August Hans den Boef
Het dilemma van mes en toga
Mike van Diems *Karakter*

Aan Hans Gomperts

Een vader die plotseling geconfronteerd wordt met zijn bastaardzoon. De oude verteller van *Himmelfarb*, de laatste roman van Michael Kruger, heeft zo'n fobie: ‘Heel mijn leven ben ik doodsbang geweest om door een wildvreemde man, die mij bijvoorbeeld in de metro opvalt omdat hij mij intensief aanstaart, met “vader” aangesproken te worden.’ Precies omgekeerd is de oerscène die uiteindelijkzou leiden tot Bordewijks roman *Karakter*. Al vroeg in zijn carrière, zo schreef hij aan Victor van Vriesland, had hij het volgende beeld in zijn hoofd. Een oudere man zit in de tram en hem valt een hoogst eenvoudig gekleed jongmens met een knap uiterlijk op, in de verste hoek. Onmiddellijk weet hij dat het zijn zoon is, maar de jongeman stapt uit en verdwijnt. Als de vader hem na veel naspeuringen eindelijk ontmoet, is dat meteen ook voor het laatst. Koeltjes deelt de zoon hem mee dat hij van kind af aan weet wie zijn vader is, dat zijn moeder in behoeftige omstandigheden is gestorven en dat hij hem dat niet vergeeft. Niets wil hij met zijn vader te maken hebben.

Dit idee heeft Bordewijk nooit losgelaten. De eerste vrucht was de novelle *Dreverhaven en Katadreuffe* die in 1928 verscheen. Uit een behoefte ‘het geval verder uit te diepen’ publiceerde Bordewijk tien jaar later de roman *Karakter. Roman van zoon en vader*. Die confrontatie tussen vader en zoon, tussen verwekker en bastaard, is de essentie van de roman, iets wat in de receptie vaak is veronachtzaamd omdat men zich te veel blindstaarde op de ontwikkeling van Katadreuffe. Ralf Gruttemeier wees er in Literatuur (1994) terecht op. Sinds ik het verhaal over de man in de tram ken, zie ik in *Karakter* vooral de spiegelbeweging van de carrière van vader en zoon: de opgang van Katadreuffe en tegelijkertijd de neergang van Dreverhaven in woede en drankzucht. De zelftucht waarmee de jongen zijn ambities vervult, tegenover de zelfvernietigingsdrang van de vader.

Vanaf het moment dat bekend was dat Mike van Diem Bordewijks roman aan het verfilmen was, bleek hoeveel mensen *Karakter* kenden en een oordeel over het boek hadden. Misschien is het niet alleen een voordeel als je een erg bekende roman verfilmt, zeker niet als die nog decennia na zijn verschijning een verpletterende indruk op lezers blijft maken en schrijvers van Maarten 't Hart tot Toon Tellegen ongevraagd van hun bewondering getuigen. Ronald Giphart zei ooit dat *Karakter* ‘het beste boekwas dathij ooit heeft gelezen’. Adriaan van Dis onthulde vorig jaar hoe de roman zijn leven heeft veranderd. Hij nam de ambities van Katadreuffe over, ‘stapelde’ van mulo tot hbs en ging uiteindelijk naar de universiteit. Kortom, er waren per definitie veel kritische bioscoopbezoekers die zo hun eigen betrokkenheid bij *Karakter* hebben.

Tegenstelling

Wat Bordewijk van de film zou hebben gevonden, dat is een onzinnige vraag. Hij vond *Karakter* niet zijn meest geslaagde boek en zou hoogstwaarschijnlijk liever een Oscar hebben gezien voor de ver filming van een latere roman. Er is ook weinig bekend van Bordewijks ideeën over film. Wel over de roman. Voor hem bestond die

uit de volgende vijf bouwstoffen: *fictie, actie, tegenstelling, vaart* en *humor*. Een film zou je even goed op deze elementen kunnen bekijken.

Laten we beginnen met de tegenstelling, tussen streberige zoon en zelfvernietigende vader. Daarvan heeft Mike van Diem in zijn verfilming van 1997 in ieder geval de essentie weten te vatten. Hij is, zo werd in de publiciteit nadrukkelijk vermeld, voor zijn scenario dan ook bij de novelle te rade gegaan. Maar er is nog een tegenstelling in *Karakter* - die tussen de standen - en dat levert een hedendaagse regisseur flinke problemen op. Want *Karakter* is een standenroman, bo-

vendien gezien door de bril van iemand die zich destijds tot de elite rekende. Een alwetende, Bordewijk-achtige verteller, die het advocatenkantoor van Stroomkoning, waar Katadreuffe zijn carrière wilde voltooien, net iets te min vond en die Dreverhaven weliswaar beschreef als ‘het zwaard zonder genade’, maar ook als een proleet die zich bediende van dégénérés en louche advocaten.

De sociale opkomst van Katadreuffe wordt door deze verteller met interesse gevolgd, maar aan het einde laat hij zien wat er van de jonge streber is geworden: Katadreuffe heeft zijn grote liefde verspeeld, zijn enige vriend is een tragische man van middelbare leeftijd, zijn moeder zal niet lang meer leven en zijn vaders toenadering heeft hij verworpen. Kortom: hij zal zijn verdere leven slijten in eenzaamheid.

Ralf Grüttemeier memoreerde welke vier regels voorafgaan aan het slot van Coleridges *The Rime of the Ancient Mariner* dat Bordewijk als motto gebruikte voor zijn roman:

> [...] and now the Weddingguest
> Turned form the bridegroom's door
> He went like one that had been stunned
> And is of sence forlorn
> A sadder and a wiser man
> He rose the morrow morn

Grüttemeier wijst erop dat niet de oude zeeman is aangeslagen, maar zijn publiek, de bruiloftsgast. En volgens de intentie van Bordewijk is dus niet Katadreuffe droever en wijzer, maar de lezer die *Karakter* uit heeft. Ik denk dat Bordewijk heeft bedoeld dat wij aangeslagen moeten zijn omdat we een staaltje van zinloze zelfvernietiging hebben gezien. Wat heeft Katadreuffe met al die tucht en zelfstudie behalve een structurele eenzaamheid nu helemaal bereikt? Wil hij in zijn werk als advocaat iets voorstellen, dan staat hij slechts aan het begin, observeert de verteller: hij moet nog cultuur opdoen, leren meepraten over *de items*, een heer worden, kortom. Maar in de visie van de verteller bestaat er geen cursus ‘Hoe word ik een heer?’. Dus ook dit streven is zinloos. Eigenlijk vindt de verteller dat Katadreuffe tevreden had moeten zijn met zijn baan van kantoorchef bij Stroomkoning, dat hij met juffrouw Te George had moeten trouwen en kinderen had moeten krijgen. Die hadden dan later advocaat kunnen worden.

Deze distantie van het regentenmilieu van Bordewijk tegenover de *selfmade man*, dat is niet een attitude waarmee je het hedendaagse filmpubliek warm maakt. De generatie van Van Dis en 't Hart niet, maar vooral niet de honkbalpetgeneratie die tegenwoordig tot zelfstudie wordt opgevoed.

Actie

Van de keurige verfilming van *Karakter* die de Avro in 1971 als vijfdelige tv-serie uitzond, heeft Van Diem het een en ander opgestoken. Deze tv-film kreeg ook door die keurigheid iets stijfs en saais, zelfs iets bekrompens, ondanks de uitstekende *cast* met onder anderen Lex van Delden als Katadreuffe, Andrea Domburg als Joba, Coen Flink als De Gankelaar en Anne-Wil Blankers als Te George, maar vooral met Ko van Dijk als Dreverhaven. Jarenlang stal ik de show als ik met zijn dictie ‘Jacob Willem, kom je betalen?’ ten beste gaf. Maar de Avro-serie bevatte te weinig actie en emotie. Mike van Diem koos twee oplossingen: zoals gezegd verwerkte hij de

novelle *Dreverhaven en Katadreuffe* in zijn scenario en bovendien fantaseerde hij er veel bij, waaronder een heus vervolg op de roman.

Eerst de novelle. Met de verhaalgegevens daaruit blies Van Diem de roman *Karakter* nieuw leven in. Op papier klonk het aardig: *Dreverhaven en Katadreuffe* heeft immers een aantal sterke kanten. Bordewijk concentreerde hier alles op de relatie tussen deurwaarder Dreverhaven en zijn bastaardzoon. Er is geen moeder Joba, geen vriend Jan Maan die de aandacht afleidt en het advocatenkantoor Stroomkoning, inclusief Lorna te George, ontbreekt. Hierdoor wordt het element van de tegenstelling versterkt.

Katadreuffe is in de novelle maatschappelijk ook veel meer een *outcast:* hij heeft een maand gezeten wegens verduistering en vervult een onaanzienlijke functie op een bankkantoor. Dreverhaven daagt hem uit, licht vervolgens zijn werkgever in over de gevangenisstraf, die Katadreuffe ontslaat, waardoor deze ten slotte volkomen afhankelijk is van het typwerk dat zijn vader hem vergunt. Een echo hiervan zien we in *Karakter*, als Dreverhaven tegenover Joba dreigt dat hij zijn zoon groot zal maken door hem te wurgen en hem de laatste

tien procent die hij diens persoonlijkheid gunt, misschien ook nog zal ontnemen. W.F. Hermans vond dit dreigement ‘gratuit’ en hij heeft gelijk. Maar in de novelle *Dreverhaven en Katadreuffe* ligt het anders, daar is de deurwaarder nog een nietsontziende killer. En hij is ook levensmoe. Waarom Dreverhaven zijn onechte zoon pest en treitert en van zich afhankelijk maakt, is duidelijk: hij hoopt dat zijn zoon hem de verlossende messteek in de rug toedient. We zien in Van Diems film dan ook al aan het begin hoe de jongeman zijn vader bespringt met de dolk die deze hem heeft verschaft.

Fedja van Huet als Katadreuffe en Tamar van den Dop als juffrouw te George in Mike van Diems *Karakter*

Fictie

Van Diem heeft de strijd van vader en zoon in een fictief Rotterdam moeten filmen. Wereldoorlog, sanering en economische vooruitgang hebben de locaties uit 1938 grondig verwoest. Op de plaats waar het fraaie kantoor van Stroomkoning was gevestigd staat nu het Ned Lloyd-gebouw van Wim Quist, dat met zijn glazen wig om de aandacht vecht met de Erasmusbrug van Ben van Berkel. Aan de overkant is niets meer te bespeuren van de bedrijvige haven, waar Katadreuffe ooit met Te George in een gezamenlijke liefde voor de

stad op neerkeek. De meeste aandacht trekt het kolossale gebouw van Cees Dam, waarin overigens de Rotterdamse rechterlijke macht is gevestigd. Een moderne pendant van Dreverhavens burcht. Maar het probleem van de verdwenen locaties heeft Van Diem bevredigend opgelost door naar andere Europese steden uit te wijken.

Aan de andere kant is er een aantal sterke, filmische gegevens in de roman dat Van Diem op een presenteerblaadje kreeg aangeboden, maar waarvan hij geen gebruik heeft gemaakt. Weliswaar gaf hij het interieur van Stroomkonings kantoor prachtig vorm: een authentiek, historisch interieur en als bedrijvig en comfortabel labyrint een lucide contrast met de kale en rommelige burcht van Dreverhaven. Maar als Bordewijk schrijft dat het kaalgeslagen interieur van Dreverhaven werkt als een geweldig windorgel, wil je dat in een film heel graag *horen*. Van Diem heeft dit auditieve element niet benut. Evenmin gebruikt hij het grote, dure restaurant van de indrukwekkende havenbaronnen met de muziek van beschaafde conversatie. Ook die locaties hadden als contrast kunnen fungeren.

En waarom heeft Van Diem de Sovjetfilms die in de roman van Bordewijk voorkomen niet gebruikt? Een filmcitaat in een film doet het altijd goed. Katadreuffe bewonderde Eisenstein, maar A. Rooms *Bed en sofa* vond hij stuitend - zijn moeder Joba vond het mooi. Reden om werk van beide regisseurs te citeren. Een gemiste kans is ook dat Van Diem de Rotterdamse rellen ter gelegenheid van de doodstraf voor Sacco en Vanzetti niet uit de roman heeft overgenomen (mikte hij toen al op zijn Amerikaanse Oscar?). Dat zou bovendien educatief verantwoord zijn geweest voor de honkbalpetgeneratie. Hield de regisseur de historische context liever vaag om de aandacht niet te veel van de handeling af te leiden? Maar de communistische bijeenkomst waarbij Katadreuffe de spreker een schamel proleetje vond, oordeelde hij zijn film weer wel waardig.

Vaart

De strijd tussen vader en zoon laat Van Diem al heel vroeg beginnen. En ik doel niet op de spectaculaire zweefduik waarmee de film inzet. Dat is de ouverture tot het vervolg. De Avro-versie bevatte in 1971 al een merkwaardig vervolg op de roman. Men had bedacht dat het aardig was Joba alvast te laten sterven en een sentimentele Dreverhaven te laten verwijlen bij haar graf. Van Diem laat niet alleen de moeder van Katadreuffe sterven, maar bovendien ook de vader. Katadreuffe wordt namelijk door een peloton soldaten van zijn bed gelicht en vervolgens op het politiebureau verhoord op verdenking van moord. Men heeft een doodgestoken Dreverhaven gevonden! Heeft het mes uit de novelle gezegevierd op de toga uit de roman? Neen, maar daarover straks. In ieder geval is de kijker geboeid door dit begin, maar Van Diem heeft terecht besloten dat vanaf dat moment de chronologie het beste principe is. Hij laat het verhaal dan ook vertellen door Katadreuffe en heel functioneel aan een politie-inspecteur. Stel je eens voor dat Van Diem via een *voice-over* de elitaire verteller aan het woord zou hebben gelaten. Daarmee zou hij het filmpubliek de zaal uit hebben gejaagd. Dat identificeert zich, tot droefheid van Bordewijk zelf, immers veel meer met de jonge *social climber*.

Behalve een vervolg van Bordewijks roman geeft Van Diem ook een voorgeschiedenis, of preciezer geformuleerd, hij vult de geschiedenis van Katadreuffe en Dreverhaven aan met nieuwe gegevens.

De kleine Katadreuffe weet al op zeer jeugdige leeftijd wie zijn vader is en hij volgt hem ook. Door deze ingreep kan Van Diem een aantal in de roman verspreide anekdotes over de genadeloze mannetjesputter naadloos in zijn filmverhaal inpassen. Maar hij heeft ook hier gegevens bedacht. Buiten zijn schuld belandt de kleine Katadreuffe op het politiebureau. In plaats van zijn naam geeft hij die van 'Dreverhaven' op. Als de deurwaarder is ontboden, zegt Dreverhaven dat hij het ventje nog nooit heeft gezien en keert hij de jongen zijn rug toe. Met andere woorden: Van Diem laat ook het antagonisme tussen vader en zoon veel eerder beginnen dan Bordewijk in zijn roman.

Dat de kleine Katadreuffe in aanraking komt met de justitie gebruikt Van Diem ook voor een andere vondst. De jongen weet ternauwernood te ontsnappen aan verkrachting door een cipier. In het Dutrouxtijdperk zijn we nu eenmaal alerter op dit soort misstanden.

Maar wat leveren al deze vondsten uit Van Diems ko-

ker op? Vooral veel wildwest-schietpartijen, vader-enzoon-handgemeen, barse politiemannen en kinderverkrachtende cipiers. Ik heb ademloos gekeken en realiseerde mij dat een goede film nog geen goede verfilming was. Meer moeite had ik met de ‘nieuwe’ rol voor een goede acteur als Jan Decleir. De arme man moest onder andere een door Van Diem bedachte droomscène spelen waarin Dreverhaven naakt, slechts gekleed in zijn deurwaarderspenning, wordt gelyncht. En dat allemaal omdat Van Diem kennelijk vond dat het medium film zulke ingrepen nu eenmaal vereist. Die houden de vaart erin.

Fedja van Huet en Victor Löw als meester De Gankelaar

Hou mij ten goede: voor de honkbalpet uit het studiehuis die nooit van Bordewijk heeft gehoord, maar wel is geinteresseerd in liefdesrelaties met communicatieproblemen, en die de geschiedenis en cultuur van het interbellum slechts kent uit kostuumsoaps en thrillers als *Dick Tracy*, is *Karakter* een van de aardigste Nederlandse films van de laatste jaren. En dat is de film wellicht ook voor de generaties van Toon Teilegen en Ronald Giphart. Fraai camerawerk, hecht scenario, indrukwekkende locaties, goed geluid, adequate muziek en vaak redelijke acteursprestaties.

Humor

De regisseur heeft dan ook gebruikgemaakt van het feit dat in 1928 - ten tijde van de novelle *Dreverhaven en Katadreuffe* - Bordewijks werk expressionistischer was dan tien jaar later. Die visie leidt soms tot karikaturale overdrijving. Zie bijvoorbeeld hoe Victor Low als De Gankelaar zijn onderkaak een halve meter naar voren steekt. Maar ik denk dat Van Diems hele concept om de novelle en de roman met elkaar te verweven per definitie schipbreuk moest lijden. Want Bordewijk mag dan zelf hebben gezegd dat hij na publicatie van de novelle een behoefte voelde ‘het geval verder uit te diepen’, een auteur van zijn kaliber moet ook

hebben geconstateerd wat de gebreken van *Dreverhaven en Katadreuffe* waren. Alleen al zo'n slot dat, behalve tamelijk onverwacht, ook tamelijk onwaarschijnlijk werkt: de slappe zoon wint en doodt zijn vader niet. De lezer van de novelle had niets anders verwacht dan vadermoord, gevolgd door zelfverdrinking. Natuurlijk heeft Bordewijk bedacht hoe dat beter kon: een jonge advocaat op weg naar een glanzende carrière, maar desondanks eenzaam en verdrietig. Misschien had Van Diem de titanenstrijd tussen vader en zoon wat kunnen relativeren met wat humor, zoals Bordewijk zelf in 1955 deed met zijn freudiaanse parodie ‘Havendrijver en Katastrofe’.

Maar het element humor is mij in de film ontgaan - of de verlengde onderkaak van Victor Löw moet zo zijn bedoeld. In plaats van humor hanteert Van Diem eerder *soap* in het slot dat hij voor zijn film bedacht. Als Katadreuffe in zijn ‘vervolg’ met de sympathieke inspecteur als vrij man het politiebureau verlaat, krijgt hij ook het testament van Dreverhaven aangereikt. Deze laat hem al zijn bezittingen na en ondertekent met... ‘Vader’. De bioscoopbezoeker onderdrukt hierbij een snik. Ook deze bioscoopbezoeker. Want wat een *happy end:* nog maar net advocaat en meteen ook maar miljonair. Hoef je ook die cursus ‘Hoe word ik een heer?’ niet meer te volgen.

Menno ter Braak constateerde bij het verschijnen van de roman in 1938 dat een climax ontbrak. Na bijna een halve eeuw heeft hij nu eindelijk zijn zin. Maar hij zou zich wel hebben afgevraagd in hoeverre dat testamentvan Dreverhaven juridisch wel geldig was. Net als zijn jonge geestverwant, de rechtenstudent Hans Gomperts, aan wie we dat jammer genoeg niet meer kunnen vragen.

August Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan de Hogeschool van Amsterdam. Hij publiceerde in verschillende literaire tijdschriften.

Colette Krijl
Vestdijk, dr. John en de dichter met het rottende gebit
Over recente Vestdijkverfilmingen

Misschien was het buiten de kring van Vestdijk-getrouwen nauwelijks iemand opgevallen dat er iets te herdenken viel als de publieke omroepen in de maand oktober niet volop aandacht hadden besteed aan de man die ooit de schrijver heette ‘die sneller schreef dan God kon lezen’. Doordat de tv drie nieuwe tv-films bracht, gemaakt naar de romans *Het glinsterend pantser* (1956), *De ziener* (1959) en *Ivoren wachters* (1951), kreeg ‘honderd jaar Simon Vestdijk’ (1898-1971) toch een feestelijk randje. Goed, het waren gelegenheidsproducties waaraan VARA, NPS en VPRO hun naam verbonden, maar ze overtroffen ruimschoots alle verwachtingen. Waarmee er dan mogelijk toch nog een antwoord kwam op de vraag of zijn werk de tand des tijds heeft kunnen doorstaan.

Carine Crutzen als juffrouw Rappanje in *De Ziener* (foto Jaap Vrenegoor/ NPS)

Want wie léést nou nog Vestdijk? Middelbare scholieren in elk geval niet meer, zo bleek op een Vestdijkkijkdag in Friesland waar voorvertoningen van de films plaatsvonden. Wel wilde iedereen onder schooltijd videokijken, maar daarna ook nog lezen? Nee dus. De duivelskunstenaar van weleer is in hun ogen ‘een stoffige oude zeikerd’ geworden die door een enkeling nog weleens op de literatuurlijst wordt gezet, meldde de VPRO-gids. En dat terwijl de eeuwig jeugdige held Ronald Giphart vond dat Vestdijks boeken ‘lekker weg lezen’.

Jan Wolkers is er, net als Hella Haasse trouwens, van overtuigd dat een aantal van de werken van Vestdijk de eeuwen zal trotseren, en denkt dat met deze verfilmingen de belangstelling voor zijn werk weer toe zal nemen. Doeschka Meijsing roemt Vestdijks typisch houterige, maar intrigerende en grappige stijl en

hoopt nog steeds op een herwaardering. Als het niet nu is, dan toch over twintig jaar. Mogelijk hoeft Meijsing niet zolang te wachten. Want het eerste wat opvalt aan de films waarmee de netpartners van Nederland 3 Vestdijk in de *spotlights* plaatsten is dat de romans stevig zijn *ge-up-date*. Vooral Dana Nechusthan heeft met haar film *Ivoren wachters* (VPRO) Vestdijk van zijn stoffig imago ontdaan en toegankelijk gemaakt voor een jong publiek.

Hoewel de thema's in Vestdijks werk eerder tijdloos zijn dan gedateerd, is de tijd waarin een verhaal zich afspeelt uiteraard van niet gering belang. Zo vormt in *De ziener* van regisseur Gerrit van Elst (waarvoor Hans Sinnema het scenario schreef) de uiterst benauwende sfeer van de jaren vijftig met vanachter gordijnen glurende personages en de suggestie van roddel en achterklap de onmisbare achtergrond van ditverhaal over de voyeur le Roy. Le Roy is een tragische figuur die op de zak van zijn moeder teert en vooral 's nachts tot leven komt, wanneer hij door de bijna uitgestorven straten zwerft op zoek naar vrijende paartjes. Hij wordt daarbij herhaaldelijk betrapt en afgetuigd, zodat je je begint af te vragen waarom hij dit leven nog volhoudt. Maar hij kan niet anders. ‘Het is een gevoel dat je erbij moet zijn, net alsof het zonder jou niet gaat.’ Omdat hij ook een intrigant is, wakkert hij een kleinsteedse lastercampagne aan rondom de in huis wonende lerares Frans en haar leerling. Hij weet zelfs als volleerd bemiddelaar van de liefde de twee in elkaars armen te drijven. Daarmee verandert de voyeur tenslotte in een ziener die de wereld naar zijn droom modelleert. Anders dan in de roman van Vestdijk komt in de film de dubbelzinnigheid van het personage van ‘de ziener’ niet volledig tot zijn recht. Dat heeft mogelijk te maken met de manier waarop Porgy Franssen Le Roy neerzet. Franssen maakt er teveel het viezeoude-man type van Kees van Kooten van.

Tragisch kunstenaarschap

Iets vergelijkbaars geldt voor de dirigent Victor Slingeland in de verfilming van *Het glinsterend pantser*, het door Maarten Treurniet geregisseerde eerste deel van de trilogie over Slingeland, waarvoor Jan Blokker het scenario schreef. Deze gevierde dirigent, gespeeld door Thom Hoffman, is te weinig genuanceerd neergezet, te eendimensionaal om uiteindelijk geloofwaardig te worden. Zijn gedrag staat niet in verhouding tot zijn ‘geheim’. Misschien ook wel een onmogelijke opgave waar de verfilming van ruim een uur ook al geen rekening houdt met de trilogie waarin dit boek thuis hoort.

Evenals in de roman ligt het perspectief in de film bij de schrijver S. (gespeeld door Gijs Scholten van Asschat) die na vijfentwintig jaar twee jeugdvrienden opzoekt die een belangrijke rol hebben gespeeld in elkaars leven. De film is gesitueerd in de jaren negentig, maar speelt tegelijkertijd een spel met ‘tijdloosheid’. Al in het beginbeeld wordt de suggestie van simultaniteit gewekt tussen een beeldscherm en de toetsen van de ouderwetse schrijfmachine van de schrijvende auteur.

De schrijver is een pluizer. Hij wil het verleden van een vriendschap onderzoeken om er een roman over te maken. Gaandeweg het onderzoek verandert hij van observator al snel in medespeler. De vriendschap tussen hem en Slingeland is eigenaardig. Hij heeft de gewoonte om vrouwen en meisjes tot wie hij zich aangetrokken voelt met Slingeland in contact te brengen, met alle fatale gevolgen van dien. Wanneer Slingeland aan het slot van de film zijn geheim onthult - de psoriasis die het lichaam met een schilferend en glinsterend laag bedekt - omhelst

hij zijn naakte vriend en doorbreekt zo tegelijk zijn eigen deformatie: de mensen om hem heen te zien als materiaal, als pionnen die hij voor zijn romans kan gebruiken.

Net zoals in *De ziener* wordt in dit verhaal de tragiek van het kunstenaarschap centraal gesteld - de schrijver creëert een eigen wereld waar hij zelf geen toegang toe krijgt en moet leven van de emoties van anderen. Hij probeert zich daarmee te vereenzelvigen, maar helemaal lukt dat nooit. Kunst betovert, zegt de schrijver tegen zijn vriend, maar tegelijk leef je in een pantser. Die strijd tussen werkelijkheid en verbeelding wordt tot op zekere hoogte ook uitgebeeld in *Ivoren wachters* van Dana Nechushtan naar een scenario van Theo Nijland. Nechushtan ging een stap verder dan de twee andere filmmakers en besloot definitief te breken met Vestdijks periodisering. Ze koos ervoor de geschiedenis naar de jaren zeventig te verplaatsen om de film dichter bij haar eigen belevingswereld te brengen. Die jaren inspireerden haar meer dan ‘de brave sfeer van

de wederopbouw' uit de naoorlogse jaren, zo liet ze in een interview met Vrij Nederland weten. Daardoor ontstond ook een heel ander verhaal. Feitelijk werden boek en film van elkaar losgekoppeld. 'Ik hoor van veel mensen dat *Ivoren wachters* hun lievelingsboek is. Dan denk ik: o god, ga maar niet kijken want dit wordt heel anders. Dit wordt mijn verhaal.' En dat werd het, zonder dat de regisseur de kern van het boek verloochende.

Tamar van den Dop (als Alice van Voorde), Gijs Scholten van Aschat (als Sander Vastenhout) en Thom Hoffman (als Victor Slingeland) in *Het Glinsterend Pantser* (foto /Jaap Vrenegoor/VARA)

Een symphatieke zeventiger-jaren held

Ivoren wachters, één van Vestdijks psychologische romans die op middelbare scholen nog steeds scoort, zit ingenieus in elkaar. Er zijn twee reeksen gebeurtenissen die beide te maken hebben met het rottende gebit van de hoofdpersoon Philip Corvage en die uiteindelijk tot zijn ondergang zullen leiden. Corvage is een achttienjarige gymnasiast, een briljante leerling en dichter in de dop, iemand die zijn 'ivoren wachters' moedwillig runeert door noten kapot te bijten. In de roman werkt deze jeugdige betweter door zijn superioriteitsvertoon en geprevel van latijnse spreuken nogal op de zenuwen. Het is niet bepaald een personage waar je graag anderhalf uur lang naar gaat kijken, heeft Nechusthan gedacht toen zij haar Philip Corvage (een rol van Stijn Westenend) in de film neerzette. Zij maakte er geen pedante, maar juist een symphatieke, langharige zeventiger-jaren held van - de *cute little heartbreaker* van Jimmy Hendrix - die omgeven door gierende gitaren in een bizar en bijna surrealistisch *seventies* decor zijn dichterlijke aspiraties neerschrijft.

Raakt hij als personage de juiste snaar, de andere figuren zijn met opzet zo overdreven dat ze regelrechte

karikaturen blijven. Neem bijvoorbeeld de perfect getypecaste leraar Schotel de Bie waar de zelfvergenoegzaamheid vanaf druipt, de meisjesachtige verloofde Lida of de moederlijke huishoudster Nel en haar man, een hoogst agressieve taxichauffeur, inclusief opgeplakte bakkebaarden. Hetzelfde geldt voor Philips' schoolvriendjes in hun Afghaanse jassen die niet minder stereotiepen zijn. Belangrijkste tegenspeler is de dementerende Oom Selhorst die in het boek in een ‘oerstaat van barbarij’ verkeert en als ‘gnoomachtig woest’ wordt omschreven. In de film is die beschrijving letterlijk genomen. De slechte verhouding tusssen Philip en zijn oom houdt verband met zijn vader John Corvage. Dat is een liederlijk figuur, een oplichter en ongelooflijke zuipschuit. In de roman is hij al dood, maar in de film is hij weer tot leven geroepen. Veel vernemen we niet van deze pluizige ragebol die vagelijk iets weg heeft van Philip en die zowel in het verhaal als in de film vooral een katalyserende rol heeft.

Behalve de personages zijn ook de locaties dik aangezet: huiskamers met behang in een wild design, bruine en oranje kleuren, overal cirkels en ronde vormen, raadselachtige en elliptische plekken waarmee een opzettelijk eeen onwerkelijk effect wordt bereikt.

Het tijdsbeeld dat Vestdijks roman oproept, kan een verklaring zijn voor bepaalde gedragingen van de eenzame knaap die vol geniale gedachten zit en die zich maar al te graag wil verheffen boven alles en iedereen. Toch is deze entourage veel minder relevant voor het verhaal dan op het eerste gezicht lijkt. Neem bijvoorbeeld de eerste pagina van het boek, waar Philip in een ouderwets winkeltje zijn chocola en noten koopt. De koperen weegschaal, de bundel grofpapieren zakken die aan een haak boven de toonbank hangt en de geparkeerde handkarren zijn allemaal parafernalia die de tijd symboliseren. Philip zelf heeft echter geen enkele belangstelling voor dit interieur, al veinst hij die wel als het om het weegwerk gaat. Hij is gefascineerd door de straat die zich in een glazen deksel weerspiegelt, door een fascinerende camera obscura die ergens scheef in de ruimte hangt. Het visioen dat dit straatbeeld bij hem oproept, verdwijnt pas als het winkelmeisje het deksel oplicht.

Het zijn dit soort effecten die in de film worden herhaald en vermenigvuldigd. Door de uitgesproken filmische aanpak ontstaat er een ander, maar in wezen toch vergelijkbaar verhaal. De toon wordt al meteen gezet bij de eerste, onscherpe, met een groenig filter gefilmde beelden van iemand die je langzaam naar boven ziet drijven, een scène die begin en einde van de film markeert. Precies op het moment dat de verdronkene de oppervlakte bereikt en zijn gezicht boven water komt, klinkt het nummer *Love Child* van Deep Purple. De omgeving waarin Corvage zich beweegt, is hoogst onwerkelijk; een clipachtig effect teweeggebracht door vertigo-achtige cameramanipulaties die tegelijkertijd een interpretatie zijn van Philip Corvage's verhouding tot zijn omgeving.

Enkel symbolen

De voornaamste karaktertrek van Philip Corvage -romanfiguur en filmheld in één - is dat hij onvoldoende grip krijgt op de wereld om hem heen. Dat wordt vooral gesymboliseerd in de vernieling van zijn tanden, iets wat een soort verslaving voor hem is geworden. Hij offert zijn gebit aan de okkernoten, ‘hersenvoedsel’ vanwege de gelijkenis tussen de inhoud van de noot en hersenwindingen, en stelt zo het geestesleven op een hoger niveau dan de realiteit van de ondraaglijke kiespijn. Op die manier revolteert hij tegen zijn oom, met wie het vanwege de met een gedicht

betaalde tandartsrekening uiteindelijk tot de catastrofale botsing komt. Nadat hij in een vlaag van verstandsverbijstering zijn oom is aangevlogen en denkt dat hij hem heeft vermoord, zwerft Corvage radeloos door de stad. Als regisseur van zijn leven en acteur tegelijk, met een hoofd vol zinnen uit bekende drama's uit de Oudheid, zal hij zich opnieuw onder zijn medespelers moeten mengen: ‘Een nieuwe rol! Er moest iets gebeuren, maar wat? Zo talrijk waren de mogelijkheden niet, in deze stad bij avond; niettemin stond voor hem vast, dat hij niet naar huis kon alvorens zich in een nieuwe gestalte - of een der oude - bevestigd te hebben. Het theater wachtte. Hij stond midden op het plein, en had de keus uit vijf straten en een steeg: een decor, dat grotere acteurs dan hij besluiteloos zou hebben gemaakt.’ Wanneer hij tenslotte dronken wordt gevoerd door de man van Nel, de door hem bewonderde huishoudster van zijn oom, glippen hem ook de laatste restjes werkelijkheid door de vingers.

Maar dan vindt hij troost in zijn verbeelding: ‘Ik berust in alles. Ik heb mij niets te verwijten. Bovendien ben ik dichter. Gebeurtelijkheden, tegenslagen, ziekte, sterfgevallen, voor mij zijn het enkel maar symbolen.’ ‘Till I'm murdered, till I'm dead’, klinkt een aantal keren de zin uit de song ‘I walk on guilded splinters’ van Dr. John. De muziek begeleidt een serie met opzet amateuristisch gefilmde droombeelden. Philip Corvage licht daarin zijn doopceel, maar het zijn nogal verwarrende scènes waarin oom Selhorst na een beroerte wordt thuisgebracht en hij vervolgens zijn vader terugziet in de stromende regen. Dan volgt er een lange omhelsing tussen vader en zoon. ‘Walk through the fire/fly through the smoke/see my enemy’, zingt Dr. John als de oom opnieuw in beeld verschijnt. Terwijl de film zich naar deze woorden lijkt te richten, wordt het pad van Vestdijk verlaten. In de liefde voor Nel zullen vader en zoon samenvallen, alsof ze de moeder is. Nadat zijn vader eerst met grootse gebaren uit een boek heeft geciteerd (Ivoren Wachter?) en terwijl hij hem bewonderend aankijkt, versiert de man vervolgens Nel, en zien we Philip okkernoten stuk bijten en gedichten schrijven. Het voodoo-achtige nummer van Dr. John en deze beelden worden feilloos met elkaar verbonden, vooral waar een en ander culmineert in een feest waarin alle personages bij elkaar komen en er *joints* uit grote toeters worden gerookt. Achter de deur zit oom Selhorst aan een infuus, Philip omarmt zijn vader en Nel. ‘Your papa, your mama, the whole family.’ Vestdijk, Dr. John en de jaren zeventig. Het kan wel degelijk.

Stijn Westenend als Philip en Elivar Out als Lida in *Ivoren Wachters* (foto. Jaap Vrenegoor/VPRO)

Colette Krijl (1968) studeerde Nederlands en Algemene literatuurwetenschap in Amsterdam. Zij publiceert geregeld in BZZLLETIN

Hester Eymers
Left Luggage
De verfilming van *Twee koffers vol* van Carl Friedman

Chaja is een studente filosofie die wat bijverdient in een bloemenwinkel met het vlechten van graf kransen en daarnaast werkt in de spoelkeuken van een restaurant. Wanneer de kakkerlakken haar om de oren vliegen, neemt ze op staande voet ontslag bij het restaurant en gaat op zoek naar een ander baantje. Ze wordt als kindermeisje aangenomen bij de familie Kalman, orthodoxe chassidische joden.

Dat is in het kort de aanloop van het verhaal in Carl Friedmans boek *Twee koffers vol*, dat door Jeroen Krabbé verfilmd werd als *Left Luggage*. De verwerking van het oorlogsverleden is het belangrijkste thema van de film. Er worden verschillende manieren getoond waarop de overlevenden van de holocaust met hun verleden proberen te leven. Chaja's vader probeert het verleden van vóór de oorlog terug te halen en besteedt al zijn tijd aan het lokaliseren van de plek waar hij indertijd zijn twee koffers met persoonlijke bezittingen heeft begraven. Maar het huis waar hij ondergedoken zat, bestaat niet meer, terwijl de tuin nu een verkeersplein is.

Chaja's ouders worden bijna volledig bepaald door hun oorlogsverleden. Terwijl haar vader zijn zoektocht naar de koffers onvermoeibaar voortzet, probeert haar moeder de afschuwelijke herinneringen onder een deken van huiselijkheid te begraven. De nieuwe weefpatronen voor haar weefgetouw en variaties op haar cake-recept zijn haar voornaamste gespreksonderwerpen.

De familie Kalman waar Chaja in dienst treedt, lijkt veel minder last te hebben van het oorlogsverleden. Zij accepteren het leed dat hen is aangedaan als een beproeving van God, die maar het beste lijdzaam gedragen kan worden. Deze houding komt in het verhaal expliciet naar voren wanneer Chaja het aan de stok krijgt met de conciërge.

De conciërge is een ouwe mopperdoos met fascistoide opvattingen. Chaja's gevatte antwoorden op zijn gemopper vallen niet in goede aarde en al snel staan de twee op voet van oorlog met elkaar. Wanneer hij ten slotte de ingang van het gebouw barricadeert, zodat Chaja 's avonds niet naar huis kan, is voor haar de maat vol.

Moeder Kalman probeert de zaak te sussen, maar dat is tevergeefs. Er volgt een scherpe discussie: ‘Niet alle gojiem zijn zoals de conciërge, mevrouw Kalman! Ik weet wel dat er in deze stad heel wat gojiem rondlopen die niets met joden op hebben, maar die gaan daarom nog geen joodse kinderen te lijf en die werpen geen barricaden op. Bij de conciërge zit een steekje los.’ ‘Dat is misschien waar,’ antwoordde ze, ‘maar het zal toch ook wel aan u liggen. Wij wonen hier al vijf jaar en hebben nog nooit problemen met hem gehad.’ ‘Hij scheldt u uit voor joods varken, hij mishandelt uw kinderen en treitert uw personeel, maar u heeft nooit problemen met hem?’ ‘Er is in al die jaren niets ernstigs gebeurd, niets dat ernstig genoeg is om wakker van te liggen.’ ‘Wat vindt u wel ernstig genoeg? Doodslag? Moord met voorbedachte rade?’ ‘Ik wil er niets meer over horen,’ zei ze. ‘Je blijft hier vannacht slapen en morgen zien we wel verder. We moeten de zaak niet op de spits drijven.’

Isolatie en assimilatie

In *Left Luggage* wordt de tegenstelling tussen Chaja en de Kalmans vooral op psychologisch niveau uitgewerkt. Naast de confrontatie tussen Chaja en moeder Kalman, vindt er ook een confrontatie plaats met vader Kalman (die in het boek

ontbreekt). Het gedeelte over de voorbereidingen voor de viering van Pesach is belangrijk uitgebreid, terwijl de aanwezigheid van Chaja bij de paasmaaltijd en de daaropvolgende ruzie met vader Kalman als nieuwe elementen zijn toegevoegd aan het verhaal.

De verschillende opvattingen over joods-zijn worden in het boek niet zozeer in psychologisch als wel in theoretisch opzicht uitgewerkt. Die theoretische dis-

cussie geeft het verhaal meer diepte, een diepte die in de film, omdat het een ander medium is, noodgedwongen ontbreekt. In de film is getracht daar een psychologische dramatiek voor in de plaats te zetten, die echter met te veel nadruk wordt gebracht om effectief te zijn.

In de film missen we de interessante discussie die via Chaja plaats vindt tussen de opvattingen van de Kalmans, Chaja's ouders en meneer Apfelschnitt, de oude bovenbuurman van haar ouders. De Kalmans houden zich aan de strenge chassidische leefregels. Zo draagt mevrouw Kalman altijd een pruik of sjeitel, terwijl meneer Kalman de karakteristieke oorlokken draagt. Hij loopt altijd met een grote boog om Chaja heen, want hij mag geen andere vrouw dan zijn echtgenote aanraken.

Chaja's vader vindt de riten van de chassidiem ronduit belachelijk. Naar zijn mening klampen ze zich vast aan de onderdrukking die de joden eeuwenlang ten deel is gevallen. Ze hebben zich erbij neergelegd slecht behandeld te worden en hebben van het verdragen van ellende een deugd gemaakt. Ze houden vast aan een traditie die niet verder teruggaat dan de achttiende eeuw, toen het chassidisme werd uitgevonden in Oost-Europa.

Met hun oorlokken, hun kaftans en hun achterlijke ideeën zijn de chassidiem alleen maar een karikatuur van zichzelf. Het chassidisme is ontsproten aan de Europese getto's, aan honderden jaren opsluiting en vernedering. De chassidiem lopen nog steeds rond in de gevangeniskleding van toen. Waarom? Ik draag toch ook mijn gestreepte pak uit Mauthausen niet meer? Geen jood die goed bij zijn hoofd is zou zich vandaag de dag nog een gele ster op de borst plakken!

De ware aard van de joden komt niet tot uitdrukking in de orthodoxie van de chassidiem, maar schuilt volgens Chaja's vader in assimilatie en communicatie. Juist door aanpassing aan de omgeving heeft het jodendom tot op heden kunnen voortbestaan.

Meneer Apfelschnitt is het daar hartstochtelijk mee oneens. Joden hebben inderdaad hun best gedaan zich te assimileren, maar het heeft hen geen zier geholpen:

> Stelselmatig hebben we onze eigen aard ontkend en weggecijferd, tegenover de buitenwereld tenminste, want binnenshuis bleven de meesten van ons even joods als kippesoep met matzeballen. We leden aan ziekelijke besluiteloosheid. Wie of wat

> waren we nou eigenlijk?[...] En terwijl we van het ene been op het andere sprongen, kwam Adolf Hitler om over ons lot te beslissen. [...] Hij blies ons slechte imago op tot proporties waarbij Beëlzebub een kleuter leek en hij joeg het restje heiligheid waaraan we ons nog vastklampten de schoorsteen door. Het toppunt van assimilatie: we losten op in de lucht.

Als katalysator voor de confrontatie tussen de verschillende opvattingen over joods-zijn speelt het jongste kind uit het gezin, Simcha, een belangrijke rol. Simcha is een stil en teruggetrokken kind, dat zichtbaar te lijden heeft van de streng autoritaire opvoeding die hij krijgt. Onder Chaja's aandacht bloeit het jongetje op. In de film is dit element extra zwaar aangezet door Simcha stom te laten zijn. Hij gaat pas praten wanneer hij een rijdende speelgoedeend cadeau krijgt van Chaja. Ter vergelijking: in het boek is dit het moment waarop hij ophoudt in zijn broek te plassen. Chaja wordt direct verliefd op Simcha. In het boek is dat de reden van Chaja's interesse in het chassidisme. In de film komen de theoretisch-religieuze aspecten minder aan bod, maar zien we talloze ontroerende momenten waarin een jong meisje zich ontfermt over een zwijgzaam maar desondanks hartveroverend jongetje.

Aan deze idylle komt een abrupt einde wanneer Simcha verdrinkt in de vijver in het park. Het staat symbool voor de onmogelijkheid de tegenstellingen tussen Chaja's en Simcha's leven te overbruggen. Meneer Apfelschnitt, die Chaja hetvreselijke nieuws komtvertellen, lijkt gelijk te krijgen wanneer hij beweert:

> ‘Er is geen kunst aan je naaste lief te hebben, wanneer die in elk opzicht sprekend lijkt op jou. Het gaat erom dat we elkaar, verschillend als we zijn, de hand reiken. Alleen dan kunnen we de vloed keren.’ ‘Zal dat ons ooit lukken?’ vroeg ik. Hij kneep zijn ogen tot spleetjes. ‘Nooit,’ zei hij grimmig.

Wanneer Chaja, met lood in de schoenen, op bezoek gaat bij de rouwende familie, wordt haar komst inderdaad niet op prijs gesteld. Meneer Kalman wijst Chaja als de schuldige van het ongeluk aan. Zij ging immers vaak met Simcha naar het park om de eendjes te voeren. Het is duidelijk dat het incasseringsvermogen van meneer Kalman uitgeput is. Hij heeft een oorlog overleefd, maar wanneer hem zijn jongste zoon wordt afgenomen, kan hij zijn ellende niet langer lijdzaam verdragen. Zijn vrouw toont zich de sterkere en scheurt Chaja's kleding, een teken van rouw dat alleen de allernaaste verwanten van de dode is toegestaan. Zo eindigt het verhaal toch met een teken van hoop.

Abstract thema

De thema's die in *Twee koffers vol* worden aangesneden, komen op andere plaatsen in Friedmans werk terug Ze debuteerde in 1991 met de novelle *Tralievader*, waarin beschreven wordt hoe een kind tevergeefs probeert door te dringen in het kampverleden van haar vader. De toon van dat boek deed sterk denken aan die van *Het jongensuur* van Andreas Burnier. De blik van een kind op de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog mondt bij beide schrijfsters uit in sober proza met een enorme zeggingskracht.

Twee koffers vol, dat in 1993 verscheen, is Friedmans tweede boek.

Ze heeft daarin welbewust voor een wat epischer verteltrant gekozen, vertelt ze in een interview in BZZLLETIN. In haar derde boek, de verhalenbundel *De grauwe minnaar*, zet ze die lijn door. In *De grauwe minnaar* is dat duidelijk veel beter gelukt dan in *Twee kof fers vol. Twee koffers vol* doet geconstrueerd aan en is niet erg evenwichtig. Die manco's, kenmerkend voor een beginnend schrijver, zijn in de verhalenbundel nagenoeg verdwenen.

Het hoofdthema uit *Twee koffers vol* komt in *De grauwe minnaar* in het verhaal ‘Heiligvuur’ terug. De discussie tussen orthodoxie en een modernere, wereldser manier van leven speelt ook hier de hoofdrol. De ikfiguur in het verhaal heeft zich na een strenge joodse opvoeding van het geloof afgekeerd. Toen ze niet wilde trouwen met een gelovige jood, maar haar geluk zocht in een journalistieke carrière, verbraken haar ouders het contact.

Een vriendin van de ikfiguur heeft te maken met de omgekeerde situatie. Haar zoon Hans bekeert zich na een liberale opvoeding op zijn zestiende tot het joodse geloof en vertrekt op zekere dag naar Hebron. In zijn extremisme gaat hij zover dat hij het pistool trekt te-

genover de Palestijnen, om, zoals hij zegt, de weg vrij te maken voor de Messias.

Ook aan het verhaal 'Heilig vuur' kleeft een zweem van geconstrueerdheid. Het is het minste van de drie verhalen. De bundel wordt gedragen door het ontroerende verhaal over het sterven van Bette, de moederfiguur die ook in *Tralievader* al voorkwam. Zoals Friedman in het interview aangeeft, zijn *Tralievader* en 'Stilstaan bij Bette' gebaseerd op haar eigen ervaringen. Het waren voor haar de moeilijkste teksten om te schrijven, omdat ze zoveel emoties opriepen, maar daardoor tegelijkertijd de meest aangrijpende.

De interessante, maar meer abstracte discussie over de verschillende manieren waarop het joods-zijn ingevuld kan worden, is als thema voor een verhaal of roman wat aan de magere kant. Zelf is Friedman ook niet echt te spreken over *Twee koffers vol*. Ze vertelt: 'Ik ken het boek niet zo goed. Ik heb het zelf één keer gelezen en ik lees er ook bijna nooit uit voor. [...] Ik ben niet kapot van het boek; ik vind het minder dan *Tralievader* en ik vind dat het best langer had mogen zijn. Ik heb het boek geschreven toen mijn vader dodelijk ziek was. Op een gegeven moment wilde ik er ook echt van af. Ik haatte dat boek. Het hield me maar bij mijn vader vandaan. Ik had andere dingen aan mijn hoofd. Ik wilde hem verplegen en verzorgen en zo vaak mogelijk bij hem zijn. En op een zeker moment moest ik dat boek nog afmaken. Toen heb ik ook afscheid van mijn vader genomen in dat boek, enigszins, die laatste scène met de vader, waarin Chaja tegen hem zegt dat hij de interessantste vader was van alle kinderen op school.'

Desondanks is Carl Friedman zeer te spreken over *Left Luggage*. Het was niet de eerste keer dat haar werk verfilmd werd. Eerder al bewerkte de IKON een tot nog toe ongepubliceerd verhaal van Friedman voor televisie. De monoloog 'Blijf jezelf' werd omgeschreven tot het filmscenario 'Harran' en in december 1994 uitgezonden. Ondanks dat er wel het een en ander aan het oorspronkelijke verhaal gesleuteld was, kon Friedman zich er heel goed in vinden.

Ze zei daar destijds in een interview in de VPRO-gids het volgende over: 'Een film is een ander product. Ik vind het leuk als iemand met mijn werk aan de slag gaat en er zijn eigen product van maakt. Dan moet je niet met allerlei voorwaarden of geboden een vinger in de pap willen houden. Als ik bij de groenteboer een krop sla koop, heeft die man er ook geen voorschriften bij wat voor een soort salade ik daarmee moet maken.'

Van Carl Friedman verschenen de novelle *Tralievader* (1991), de roman *Twee koffers vol* (1993) en de verhalenbundel *De grauwe minnaar* (1996), Alle bij uitgeverij Van Oorschot.

Literatuur

Hans Neervoort, 'Zelfs de mug was er eerder dan jij; in gesprek met Carl Friedman', BZZLLETIN 244, maart 1997.
Lokien de Bie, 'Ik heb wel iets te zeggen, maar daarnaar wil niemand luisteren in Nederland', VPRO-gids 52, december 1994.

Hester Eymers (1968) studeerde letteren en wijsbegeerte. Ze schrijft over filosofie voor o.m. de Volkskrant

Joris van Groningen
Gorter to serve

Hoe onwaarschijnlijk het ook klinkt, ze bestaan echt: verfilmingen van gedichten. Althans ik ken er één. Tot voor kort hield ik het niet voor mogelijk, maar nu weet ik beter. Misschien zijn er wel honderden, al denk ik van niet. En ik bedoel dan niet een of andere impressie van de brug bij Bommel waar iemand van de NCRV met een grafstem het gedicht van Nijhoff bij voorleest. Nee, geen van Gewest tot gewest-achtige sfeertekeningen, maar een volwaardig op zichzelf staand product.

Dat gedichten overigens maar zelden worden verfilmd, is misschien ook wel een zegen. Blijft van romans in de handen van filmmakers al vaak niet meer over dan een uitgekleed verhaal, god verhoedde het dat zij ook de poëzie geweld gaan aandoen, al acht ik de kans daarop vrijwel nihil. Het zal niet meevallen aan sponsorgelden of subsidie te komen. Maar afgezien van de financiering staan ook technische en artistieke moeilijkheden de verfilming van gedichten in de weg. Films gebaseerd op een roman berusten veelal op deletie. In de praktijk betekent dit dat alles wat in een boek van secundair belang is, de plot, het realisme, in de film tot hoofdmoot wordt gemaakt. Ja, heet het dan, film is een heel ander medium dat zijn eigen eisen stelt. Onzin - een slap artistiek verweer om groots en meeslepende boeken tot achterlijke huiskamerdrama's te kunnen reduceren.

Voor de verfilming van een gedicht is, lijkt me, aanzienlijk meer inventiviteit vereist. Films naar een gedicht zullen het in elk geval eerder van toevoegingen moeten hebben om datgene wat niet gezegd maar wel verbeeld of gesuggereerd wordt in beelden om te zetten - precies het omgekeerde dus van een romanadaptatie. Niemand hoeft dus in de rats te zitten dat filmmakers zich aan poëzie zullen vergrijpen. Vooral de moderne poëzie met haar hoge graad van abstractie lijkt voor verfilming nauwelijks geschikt. Vaak ontbreekt het aan personages of deze worden met een enkele streek neergezet. De handeling is onduidelijk en laat zich doorgaans moeilijk aan ruimte en tijd relateren. Vooral dat laatste zou wel eens een voorwaarde kunnen zijn voor de verfilming van een tekst. Tijdsverloop en handeling zijn voor het medium film bepalend. Een verfilming van bijvoorbeeld Luceberts ‘Sonnet’ lijkt daarom uitgesloten. Te zeer is de tekst gebonden aan de taal om voor een filmische bewerking in aanmerking te komen.

Nausikaä

Een dichter die zich al evenmin leent voor verfilming is Hans Faverey. Juist van hem verfilmde Rein Bloem een gedicht, en wel: ‘Gorter aan zee’. Nu is dit een meer beeldend of verhalend gedicht dan de dichter doorgaans schreef. En alleen al vanwege de lengte - twee pagina's - is het een uitzonderlijk gedicht te noemen. In een recente beschouwing over ‘Gorter aan zee’ schreef Bloem: ‘je ziet het gebeuren alsof het een film is.’ Niet alleen refereerde hij daarmee met een knipoog aan zijn eigen film die toen al lang en breed was gemaakt, het is ook een juiste constatering. Vooral de beschrijving van de op het strand tennissende Gorter in de derde en vierde strofe bezit beeldende kracht, vanwege het contrast tussen de socialistische dichter en de destijds aristocratische sport die hij beoefent. Van meer surrealistische kwaliteit is het gegeven dat Gorter - in zijn eentje - op zijn service traint. Hij slaat de ballen richting zee - ballen die in de vijfde strofe, wanneer hij ze weer opvist uit de branding, in stenen zijn veranderd. Met deze last probeert hij vervolgens tegen het ‘gretigst geduinte’ naar boven te klimmen; vergeefs naar het lijkt - een Sysifusarbeid.

Toch zijn het niet deze drie strofen over de tennissende Gorter die in de film de meeste nadruk krijgen. Lange scènes gaan daaraan vooraf. Deze fragmenten zijn ingegeven door de verwijzing naar Nausikaä, de ‘tintelende dochter’ van Alkinoös. Zij was het die Odysseus toegang verschafte tot het paleis van haar vader en ken-

nelijk bespiedde zij de held bij zijn vertrek. Homerus vertelt dat niet, maar het toegevoegde detail van Faverey past binnen diens verhaal: Nausikaä ziet in Odysseus een mogelijke huwelijkskandidaat. Haar verschijning als ‘tintelende dochter’ kan in dat verband veelzeggend worden genoemd.

De film, opgenomen op Terschelling, begint met een camera die scheert over het ondiepe water, gerimpeld door de wind die zich afwisselend gierend en schril doet horen. Land komt naderbij. Vervolgens verschijnt een vrouw in beeld die leest uit een blanco boek. Misschien draagt zij een vers van Gorter voor. Boven het geraas van de projector - het was een 16-mm film - ving ik half en half een passage op waarin naar een drempel werd verwezen, een deur die wel en niet werd binnengegaan en het strand dat land en zee met elkaar verbindt en evenzeer een drempel is. Plaatsen kon ik de regels niet, maar ze leken te spreken van de aarzeling een andere wereld te betreden. Heel even is tussen de natuurimpressies een flits te zien van een man op het strand - racket in de hand.

Nausikaä intussen maakt zich met haar hofdames op om naar het strand te gaan. De meisjes zijn gewoon in spijkerbroek, zij lijkt echter meer op een Griekse prinses. Ze gaan op weg. Gesproken wordt er nauwelijks. Het laatste deel van de tocht door de duinen legt Nausikaä alleen af. Zij verdwijnt in een vuur, gaat in rook op - rent de duinen in. Dan is daar eindelijk Gorter, gehuld in de tenniskledij die rond de eeuwwisseling gangbaar was - lange witte broek, dito pet. Vanaf dit moment volgt de film vrij letterlijk de vierde, vijfde en zesde strofen. We zien hoe de dichter serveert in de richting van de zee, vervolgens zijn ballen verzamelt, die in stenen zijn veranderd. Tegen de steile duinwand opklimmen lukt hem niet. Nausikaä echter hijst hem echter naar boven. Lang echter blijft hij niet bij haar. Zwaaiend met een grote rode vlag neemt hij afscheid van haar op het strand om even later in een speedboot te vertrekken - zoals van Odysseus wordt verhaald hoe zijn schip zelfs niet door een valk kon worden bijgehouden. Zo beginnen beiden aan hun laatste etappe, elk naar hun eigen Ithaka. Voor Gorter was dat uiteraard de onbereikbare socialistische heilstaat. Anders dan Odysseus die zich als bedelaar vermomde om het paleis op Ithaka te kunnen betreden, bleef Gorter de classicus die hij was, en vooral ook de dichter.

Een wereld van schuim

De verwijzing naar Nausikaä is niet toevallig. Meer dan alleen een inhoudelijke stoffering te zijn, heeft de episode een poëticale betekenis. Als vreemdeling in het paleis van koning Alkinoös moet Odysseus zijn geheimzinnige aanwezigheid verklaren. In de *Odyssee* neemt dit zijn beslag in de vorm van een lange onderbreking, een raamvertelling waarin Odysseus uitgebreid verslag doet van zijn avonturen. Hij vertelt de koning achtereenvolgens zijn belevenissen met Circe, de Cyclopen, Teresias en Scylla en Charibdis - episoden die elk aparte hoofdstukken vormen in het boek en vele tientallen pagina's in beslag nemen. Met zijn relaas dwingt Odysseus respect af bij de koning die hem een schip en proviand ter beschikking stelt waarmee hij de laatste etappe naar Ithaka kan afleggen. In zijn verhalen verbindt hij het verleden met de toekomst, ze openen de weg naar zee. Verhalen nemen de vorm aan van een poging tot verdwijning, als zodanig te beschouwen als een oefening. Training is een begrip dat vanaf de eerste gedichten opduikt in het werk van Faverey. De verhalen van Odysseus zijn een manoeuvre richting Ithaka. Hij staat in feite op het strand, zoals Gorter: ‘iemand die uitkijkt over

zee, / maar die alleen is met zichzelf.' De zee levert de stof voor poëzie. Daarin lijkt de betekenis van de tennistraining te zijn gelegen. Niet voor niets staat te lezen dat Gorter elke bal retourneert, hij 'slaat / hem uit alle macht terug naar zee.' Daar komen de ballen oorspronkelijk vandaan, hij heeft ze uit het water opgevist - uit een wereld van schuim, ondefinieerbaar, ergens tussen vast en vloeibaar in. Maar in de handen van de dichter gaan ze over in een vaste vorm: de met schuim bedekte ballen, verzameld in een net, veranderen in stenen. Het proces van petrificatie duidt mogelijk op het vastleggen van de tijd of op het omzetten van een impressie in een beeld. Alles wijst in deze strofe op een metamorfose, de transformatie van een onbepaalde toestand in een bestendiger vorm.

Het gegeven dat het om een strandscène gaat bijvoorbeeld verwijst naar de overgang tussen de zee en het vaste land. Ook het beeld van het schuim als aan aanduidingvan een vormeloze toestand past binnen deze betekenis. Weliswaar kan schuim het wateroppervlak bedekken, maar het behoort daar niet toe. Schuim is

het beeld van een toestand waarin de identiteit op het spel wordt gezet, zich in een overgangstoestand bevindt. De metaforische betekenis van schuim verwijst naar een toestand waarin het ik buiten zichzelf raakt, zoals in de uitdrukking schuimbekken van woede naar voren komt. Het gaat om een beeld van een verloren of nog te verkrijgen identiteit. In zijn film lijkt Bloem door Gorter met een rode vlag te laten zwaaien de politieke ommezwaai te accentueren. Zijn beschouwing echter legt meer de nadruk op de poëticale betekenis, hoewel hij met enkele richtlijnen voor een interpretatie volstaat. Verwijzen de stenen die Gorter in zowel het gedicht als de film tegen een steile duinwand omhoog probeert te sjouwen wellicht naar de onmogelijke opgave het socialistische ideaal, een ethische aangelegenheid, met de esthetische opgave van het dichterschap te verenigen? Of vormt de scène misschien louter een toespeling op het dichten zelf, dat als een moeizaam of vergeefs proces wordt voorgesteld? Terwijl de poëzie waarin de inspanning resulteert enkel een benadering is van het esthetische ideaal, dat zoals ‘Epictetus / leert’ weliswaar ‘het weinige’ toeschij, nt, maar hoe onvolkomen ook het gedicht mag zijn het is wel datgene waar het om gaat. Poëzie geeft de dichter zijn bestemming, dat hem beheerst en waarin hij verdwijnt. Elk gedicht moet telkens opnieuw worden bevochten. Dichten is net als tennis een kort en flitsend spel - serve en volley. Niet verwonderlijk dus dat Gorter zijn opslag op peil probeert te houden.

Joris van Groningen (1962) is neerlandicus en free-lance tekstschrijver. Hij publiceert geregeld in BZZLLETIN

Gorter aan zee

Alsof hij daar staat, daar
waar het strand het smalst is,
aan de voet van zijn duin -
een misschien al enigszins
tanige, eigenzinnige man: zoals
iemand die uitkijkt over zee,
maar die alleen is met zichzelf.

Lang voor Croesus over de Halys trok,
bespiedde hem echter, op haar buik
in het helmgras, half opgericht,
Alkinoös' tintelende dochter, en kan
het niet geloven wat zij ziet. Toch

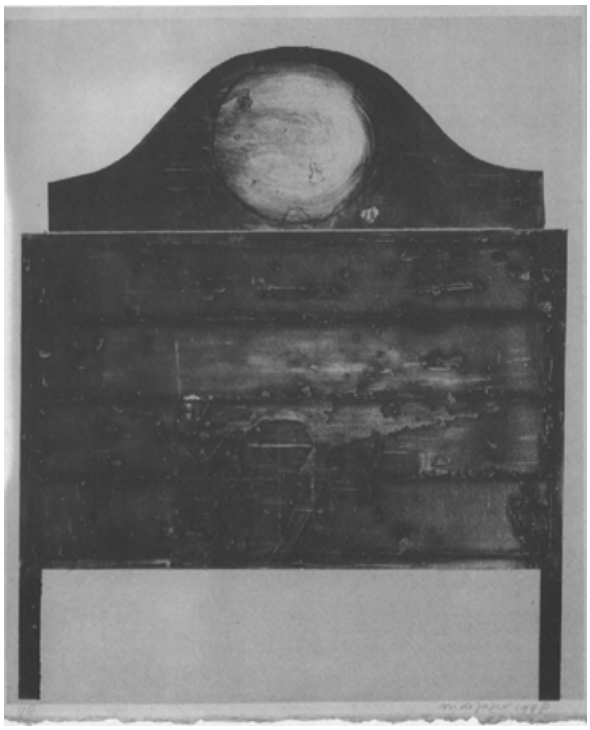
traint hij, nu hij zelf zich daar voor
uittrok, alleen op zijn serve. Telkens
gooit hij een bal in de lucht en slaat
hem uit alle macht terug naar zee.
Sommige ballen halen het nog net
en vallen ook echt in zee; andere
redden het niet, komen terecht

op het strand; mochten zijn verscholen
in schuim. Juist op de leegste middag
van zijn leven keert een getaande man,
die opnieuw te vroeg zal sterven, terug
naar zijn branding; hij bukt zich,
verzamelt zo veel als hij kan van die
natgrijze ballen, bergt ze op

in dat zeegroen net. Dan loopt hij terug,
raapt zijn racket op en begint aan de klim,
met diezelfde loodzware zak vol stenen,
op tegen gretigst geduinte. Arrianus
is het, die beschrijft hoe Epictetus

leert over het weinige
daarover met ere men beschikt. Niettemin,
telkens zodra er nog iemand is die Scheria
niet is vergeten, en die sommige verzen blijft
herlezen van deze onbuigzame man, wordt juist
dit vergeefse, aan het helder strand der zee
bevochten, door geen poëzie meer uitgewist.

Uit: Hans Faverey, *Verzamelde gedichten*



Annelies Passchier & Margot de Jager
Interieur
De klok

‘Het is maar voor de koffie... M'n man kan niet zonder... Anders zit ik de hele avond verder met een sjacherijn op de bank. En daar bedank ik voor. Die ene avond dat ie thuis is, wil ik er wel wat lol van hebben... Het is zo'n zoetekauw, die van mij.’ De buurvrouw klemde een suikerpotje van Engels porselein tussen haar handen. Twee zwanen bogen hun halzen tot een hart. ‘Ik zal even wat pakken,’ zei Angèle. Ze liep naar de keuken. ‘Ik stoor toch niet?’ riep de buurvrouw vanuit de gang. ‘Is het feest hier?’ Angèle kwam terug met een voorraadbus in haar hand. ‘Het lijkt wel kerst,’ zei de buurvrouw. Ze stond bij de geopende deur van de woonkamer. ‘Wij branden nooit zomaar kaarsen... Dat vindt die van mij maar onzin. Hij houdt wel van muziek bij het eten. Heeft u iets lekkers gemaakt?’ Angèle pakte het potje uit haar handen en liep ermee naar de tafel. ‘Paling in 't groen,’ zei ze en goot wat suiker over. ‘Ju-huu,’ griezelde de buurvrouw. ‘Tenminste, als het er nog van komt,’ zei Angèle, ‘Hij is er nog niet.’ Ze gaf het potje terug. ‘Ik heb ze vanochtend uit Zeeland meegenomen.’ ‘M'n man zei al: die zijn zeker met vakantie. De gordijnen zijn al dagen niet open geweest.’ In de woonkamer sloeg de klok zwaar en traag acht slagen. ‘Kom maar binnen,’ gniffelde de buurvrouw. Angèle lachte verbaasd. ‘Die kennen we, hoor,’ knikte de buurvrouw naar de schemerige kamer. ‘Toen u hier pas woonde, zaten we soms stijf aan tafel. We waren dat niet gewend, hè, zo'n dingdong in de buurt. De kerk aan de Westerlaan horen we alleen als de wind een keer uit die hoek komt. Maar verder. 's Nachts zaten we elk uur rechtop. We wisten natuurlijk dat het een klok was, maar toch schoten we steeds wakker met het idee dat het huis werd afgebroken. Wat we al niet gedaan hebben! Watten in de oren, een wintermuts daaroverheen, met het hoofd onder het kussen, de radio aan, warme melk, slaappillen, een extra borrel. “Een sloopkogel is minder indringend,” zei m'n man. “Zo'n kreng maakt de zaak tenminste ook af. Dit gaat maar door. Willen ze ons somsdood hebben.” Ik zei: “Kom Ko, die mensen hebben een klok, en die staat waarschijnlijk tegen de tussenmuur. Het zijn de huizen die niet goed zijn. Daar kunnen ze ook niks aan doen. Er zou eens wat beter gebouwd moeten worden.”’ De buurvrouw knikte opnieuw in de richting van de kamer. ‘Staat ie tegen de muur?’ ‘Dat was niet onze bedoeling,’ begon Angèle, ze wreef nerveus in haar handen, ‘Dat was helemaal niet de bedoeling. Het is een erfstuk van een oud-tante van me, ze had hem voor mij beschreven.’ ‘Toe maar,’ moedigde de buurvrouw aan. ‘Als kind kon ik uren voor het glas zitten kijken naar het zwaaien van de slinger. Voordat hij sloeg, hoorde ik vanuit zijn buik het geluid al aan komen rollen. Wordt u er nu nog steeds wakker van?’ ‘Welnee,’ zei de buurvrouw, ‘Je went eraan, 't is net als met een kind. Eerst zit je rechtop bij elke zucht, en later moeten ze flink schreeuwen, willen ze je wakker krijgen. Sterker nog, op vakantie missen we hem zelfs.’ Ze zwegen. In de stilte klonk het donkere, regelmatige tikken van de klok. ‘Wordt u daar nou niet somber van?’ vroeg de buurvrouw. ‘Bij m'n man z'n ouders stond ook zo'n ding. Toen we trouwden was er één ding dat hij absoluut niet wilde hebben, een pendule. ‘Ons huis wordt geen grafkelder,’ zei hij, ‘ik krijg de zenuwen van dat getik. Het is net of je bij jezelf op de afdeling hartbewaking ligt. Wij nemen een elektrische.’ ‘Als ik weg ben, mis ik hem ook,’ zei Angèle, ‘dan hoor ik elk geluidje 's nachts, hoe zacht het ook is.’ ‘Mag ik het erfstuk eens zien?’ De buurvrouw keek hoopvol. Angèle liep voor haar uit de kamer in. In de voorkamer stond naast de schoorsteen een grote pendule op de grond. ‘Tsjonge,’ zei de buurvrouw, ‘Logisch dat we wat hoorden, het lijkt wel een kast.’ ‘Al over achten,’

zei Angèle, ‘Otto had allang thuis moeten zijn. 't Wordt zo veel te laat voor de paling.’ De telefoon rinkelde. ‘Daar zul je hem hebben,’ zei de buurvrouw. Angèle liep naar de gang. Even later kwam ze weer de kamer in. ‘Hij komt pas morgen,’ zei ze, ‘Hij komt pas morgen omdat er morgen ook nog een vliegtuig gaat dat hij kan nemen.’

‘'t Is gek,’ zei de buurvrouw, ‘maar 't is net of er nog iemand in huis is. Toen u naar de gang was, had ik gewoon het idee dat er naar me gekeken werd.’ Angèle knikte. ‘Alsof er nog iemand in de kamer is, hè? Ja, ja, dat gevoel heb ik ook.’ Ze liep naar de tafel en gaf het suikerpotje aan de buurvrouw. ‘Uw man wacht op z'n koffie.’ ‘U bent een engel,’ zei de buurvrouw. ‘Weet u wat het is, ze staan er nooit bij stil dat je thuis ook zo je programma hebt. Hij heeft er zeker helemaal geen idee van dat u hier met de kaarsen op tafel zit?’ ‘Otto zit in Oost-Duitsland,’ zei Angèle, ‘hij denkt dat hij morgen de plaat van zijn leven kan schieten.’ ‘Achter het gordijn?’ Er klonk ontzag en angst in de stem van de buurvrouw. ‘Mijn god, dat u niet bang bent!’ ‘Hij is daar op uitnodiging van vrienden.’ ‘Vrienden in Oost-Berlijn?’ 't Zijn ook mensen.’ ‘Nou, volgens m'n man kan die muur daar niet hoog genoeg zijn. Hij zegt dat die lui niet te vertrouwen zijn, dat ze allemaal een tik van de Russische beer hebben gehad. Volgens hem had Churchill in vijfenveertig beter meteen naar Wladiwostok kunnen doortrekken.’ Angèle liep naar de voordeur. ‘Mijn god, mijn god, Oost-Berlijn, waar je al niet aan begint,’ jammerde de buurvrouw. Angèle lachte haar toe, ze hield de deur wijd open.

Terug in de kamer liep Angèle speurend rond. Ze keek achter de gordijnen, onder de bank. Besluiteloos bleef ze midden in de kamer staan. ‘Is daar iemand?’ zei ze luider dan gebruikelijk. Er kraakte iets. Verschrikt keek ze naar een hoek van de kamer. Snel liep ze naar de dekenkist die daar stond. Ze legde haar oor op de deksel, ze klopte erop, ze opende de kist. Niets. Ze liep naar de kamerdeur en riep hard ‘Hallo?’ de gang in. Even later ijsbeerde ze de kamer rond, bij de tafel bleef ze staan. ‘Wie u ook bent, ik wil u ontmoeten.’ Haar stem klonk helder. Opnieuw kraakte het in de kamer. Verstijfd bleef ze staan. Achter haar rug maakte de klok zich los van de muur. Knerpend en piepend schoof hij naar de grote fauteuil in de hoek bij het raam. Hij liet zich voorzichtig zakken, hier en daar splinterde wat hout. De klok kuchte. ‘Inderdaad ben je hier niet alleen, Angèle. Draai je eens om.’ Zijn woorden klonken zwaar en traag. ‘Wie bent u?’ fluisterde Angèle bewegingsloos. ‘Je oude vriend DrungDrung.’ ‘DrungDrung?’ ‘Helemaal, met alles erop en eraan.’ ‘Nietwaar, je bent DrungDrung niet! DrungDrung praat anders.’ ‘Het is waar,’ baste de klok, ‘dat ik lang een kinderlijke stem heb gehouden, maar de laatste jaren is dat geluid langzaamaan van me weg gegaan. Er trok een diepe en donkere toon in me, een gast die niet uitblonk in gekwinkeleer.’ ‘Je bent DrungDrung niet!’ ‘Kom meisje, ik zal je iets vragen waar alleen jij en ik van weten. Draai je om, kom naar me toe, ik wil je gezicht weer zien voor het glas, je ogen die de slinger volgen, ik wil je neus weer tegen het glas voelen drukken, je oor weer zien dat luistert naar mijn maat.’ Angèle draaide zich om. Ze liep lichtjes naar de klok en liet zich op de knieën zakken. ‘Waar was je DrungDrung,’ snikte ze, ‘Waar was je?’ ‘Waar was jij?’ schorde DrungDrung. ‘Ik was hier, maar je had geen oog voor me. Je had het druk met Otto, je had het druk met je werk, je had het druk met van alles, en ik was iets van het verleden geworden, iets dat je niet weg wilt doen maar waar je ook niets meer mee doet, een overblijfsel uit een andere tijd, toen een week nog een maand leek, en een maand een jaar. Laat me naar je kijken.’ Angèle richte zich wat op en drukte haar neus tegen het glas. DrungDrung kreunde. ‘Waar is je lach, meisje, haal 'm terug.’ Ze lachte, de lippen breed. ‘Waar is je ondeugendheid, aap? Knijp eens in een poot.’ Angèle giechelde toen ze de linkervoorpoot beetpakte. ‘Ho, ho, ho,’

schuddebuikte DrungDrung, ‘Dat smeert het oude karkas.’ Het was even stil. ‘Ik hoor je niet tikken,’ zei

Angèle. ‘Dat kan,’ zei DrungDrung, ‘Dat kan, ik ben tenslotte van m'n plaats gekomen. M'n soortgenoten nemen de honneurs waar. Daar hoef je niet wakker van te liggen.’ Angèle stak haar vinger omhoog en luisterde. ‘Moet je horen hoe stil het in huis is. Alsof er geen buiten is.’ ‘Je was me een beetje vergeten,’ zei DrungDrung. ‘Door de buurvrouw moest ik weer aan je denken. Dat had ik inderdaad lang niet gedaan.’ Angèle ging staan. ‘De tijd gaat door’, zei Drungdrung, ‘Al lijkt het of er geen tijd verstreek, toch is niets meer hetzelfde.’ ‘Weet je, DrungDrung, ik ben over tijd,’ lachte Angèle, ‘en toch groeit er waarschijnlijk iets. Ra, ra, jij mag het zeggen.’ ‘Daar heb ik geen verstand van. Hoe kun je nu over tijd zijn? Wat betekent dat? Over de tijd heen? Aan gene zijde?’ Angèle schudde haar hoofd. ‘Juist niet. De dood is het ene, dit het andere uiterste.’ ‘Maar als het nu,’ zei DrungDrung, ‘Maar als het nu, op dit moment, sterft, kun je dan nog wel van uitersten spreken? Ligt het een niet in het ander besloten? Klim op mijn rug, meisje, we gaan een tochtje maken. Nee, zet eerst het raam open.’ Angèle opende het raam achter hem. Er kwam een mistige, herfstige lucht naar binnen. Ze sloeg haar armen om DrungDrung heen.

Hoog boven het land vlogen ze, hoog boven het water. Angèles haren wapperden in de wind. Ze hield zich vast aan de nekveren van de enorme vogel die Drungdrung geworden was. Zijn bruine vleugels wiekten zwaar en regelmatig. Ze landden op een brede boomstronk, aan de rand van een zandverstuiving. Angèle sprong van DrungDrungs rug af en rende de vlakte op. Ze beklom een helling aan de overzijde en rolde er op haar zij weer vanaf. Ze zwaaide naar Drungdrung. De vogel zat nog steeds op de boomstronk. Ze bleef even staan kijken en liep toen weer naar hem terug, tegen de helling op. Halverwege stopte ze. Ze zette haar handen tegen haar mond. ‘DrungDrung!’ riep ze, ‘Dru-ungDru-ung!’ Het laatste stukje rende ze struikelend omhoog. De vogel was verdwenen. Op zijn plaats zat een oude man in een bruin pak. ‘Ik ben geen hond,’ zei de oude man, ‘Dat zou in jouw ogen zelfs te veel eer zijn. Maar als ik er een was, dan zou ik nu wel kwispelen.’ De man stak zijn beide handen uit. ‘Kom. Ik zou tegen je aan springen, je gezicht likken, je handen. Kom, m'n kindje. Kom bij het meest weerzinwekkende wezen dat je kent.’ Angèle verzette geen voet. ‘Vader!’ zei ze, ‘Papa!... Ik.. ik wil u helemaal niet zien!’ ‘Dat weet ik,’ zei de oude man, ‘Je bent zelfs niet op mijn begrafenis geweest.’ ‘U wilt toch niet beweren dat u voor mij uit het graf bent gekomen?’ ‘Toch wel,’ zei de man, ‘Ik ben gekomen om afscheid te nemen. Ik wil dat je van me houdt.’ ‘Dat had u eerder moeten bedenken,’ zei Angèle. ‘Ik hield van je. Mijn oudste dochter.’ Angèle zweeg. ‘Thuis zit in het filmarchief een zwart-wit filmpje waarop wij samen op deze zandverstuiving te zien zijn. Je was een jaar of vier. Ken je het? We hadden zo'n lol samen. Als ik dat filmpje zag, dan begreep ik niet dat ik zo'n gelukkig man geweest was.’ ‘Ik kan het me niet herinneren,’ zei Angèle, ‘Je moet weggaan, papa.’ ‘Ik heb geen rust voordat jij me die rust gunt,’ zei de oude man. ‘Ik heb geen filmpjes, ik ken geen filmpjes,’ zei Angèle. ‘Filmpjes laten altijd de momenten zien dat er tijd was om een filmpje en een plaatje te maken. Van mijn eerste uren op de kleuterschool bestaat geen filmpje, van mijn eerste uitvoering bestaat geen filmpje, niet van mijn eindexamen...’ ‘De kleuterschool?’ ‘Je zette me neer, papa, en je ging. Als het werk riep, als de klanten op je zaten te wachten, dan was je doof, papa, hoe hard ik ook krijste.’ ‘Ik bracht je nota bene zelf, je moeder....’ ‘Lag in bed.’ ‘Ik had je ook door Marleen kunnen laten brengen. Maar ik wilde zelf de eerste stappen op school van m'n kleine meemaken.’ ‘Je liet me zitten. Je trok m'n handen los van je pak en je zei: “Hou op met dat gedrein. Vanmiddag haalt mama je op.”’ ‘Afscheid moet kort zijn, anders komen er verkeerde sentimenten los.’ ‘Bij mij kreeg niets de kans om los te komen. In mij was het leeg en hol, en rond mij ook.’ ‘Je overdrijft nog

steeds.’ ‘Die nacht van het grote onweer... Je zette me op het balkon, omdat je er niet tegen kon dat ik bleef huilen. Ik moest maar leren dat de wereld niet meteen verging

als het donderde.' Angèle huilde. De oude man was gaan staan. 'Het was misschien een beetje ruw.' 'De bomen sloegen heen en weer,' snikte Angèle, 'Ik had het koud... M'n hele pyjama was doorweekt... En overal dat witte licht.' De oude man lachte. 'Je gilde als een mager varken. Ik geloof dat Marleen je uiteindelijk binnen heeft gehaald.' 'Lach niet! Dit, papa, dit, die oververschilligheid, die harteloosheid, alsof het om een beest gaat dat niet beter weet. Ik was je kind! En waar was mama?' 'Je moeder lag in bed. Die kwam er 's nachts nooit uit. Dat kon ze niet hebben.' 'Jij was harteloos, zij was zielloos,' zei Angèle bitter. 'Waarom kregen jullie eigenlijk kinderen?' 'Jullie kwamen. Punt uit. Een beetje harden kan trouwens geen kwaad. Een getergd beest is driemaal zo sterk. Maar ja, als er zo'n drama van gemaakt wordt...'

De oude man liep de helling af. Halverwege bleef hij staan. Hij schreeuwde naar boven. 'Je hebt me vervloekt, meisje! Je vond dat ik de tijd niet serieus genoeg nam, je vond me een losbol, een bon-vivant, een moppentapper, een domme August met bleke charmes.' De man spreidde zijn armen wijduit. 'Maar weet wel,' riep hij, 'dat ik niet zal rusten. Zolang je vloek mij opjaagt, jaag ik jou op, zolang zal mijn tronie je dromen verstoren, je dagen verzuren, en je almaar doen verlangen naar een wereld waaruit ik voorgoed vertrokken zal zijn.' Hij draaide zich om. Zijn lach bulderde over de vlakte. 'Maar dat zal niet zonder jou gaan, Angèle.' Over het zand liep hij weg, naar het oosten. Zijn gestalte werd snel kleiner. 'Papa!', riep Angèle, 'Papa, het bospad naar huis is de andere kant op!' De oude reageerde niet. Angèle zette aan om hem achterna te rennen, maar het lukte haar niet om vooruit te komen. Over haar schouders hingen grote brume veren. Ze werd achterwaarts tegen de boomstronk gedrukt. Ze liet haar hoofd achterover hangen. Boven haar hing het gelaat van de vogel DrungDrung. Die knikte haar toe. 'Het is tijd,' zei hij. 'We gaan naar huis.' Angèle ging op zijn rug zitten. 'Waarom huil je?' vroeg DrungDrung. 'Hij loopt de verkeerde kant op,' snikte Angèle. 'Hij verdwaalt.' DrungDrung vloog op. Heel hoog vlogen ze over de zandverstuiving, die overging in heide. 'Daar aan de rand,' zei DrungDrung, 'Daar zie ik iets lopen.' 'O, DrungDrung, wat is hij klein en ver. Zo klein en ver.' Ze vlogen verder. Angèle legde haar wang tegen zijn rug en sloot haar ogen. Ze hoorde het zware kloppen van het oude vogelhart. Ze neuriede voor zich uit. 'Welk liedje is dat ook weer? zei DrungDrung.

Onder de noemer 'Interieur' werken beeldend kunstenaar Margot de Jager en schrijver Annelies Passchier momenteel samen aan een reeks combinaties van aluminiumdrukken en tekst.
In dit nummer verschijnt de vierde episode: 'De klok'.
Margot de Jager (1956) voltooide in 1985 haar opleiding aan de Gerrit Rietveld Academie. Sindsdien exposeert zij geregeld. In 1998 had zij een solotentoonstelling bij galerie Oele in Amsterdam.
Annelies Passchier (1955) publiceerde de verhalenbundel Mors *(1990) en de roman* Een vorstelijk hotel *(1993)*.

De laatste lezer
Chrétien Breukers

Een agressieve idealist
Lezen, een plaatsbepaling

Als ik lees, ben ik ben de eerste mens die leest. Ik lees omdat ik dat wil. Als ik nog niet kan lezen heb ik maar een wens: te leren lezen. De wens om te leren lezen gaat vooraf aan die om te leren schrijven. Vanaf het moment dat ik kan lezen ben ik bezeten, letterlijk. Ik lees het ene boek na het andere en dat gaat maar door, tot de dag van vandaag. Het heeft nog het meest weg van een obsessie, een ziekte. Als ik een dag niets lees, word ik nukkig. Ik moet iets lezen, het doet er niet toe wat, desnoods een krant, of een reclamefolder.

‘Ja, maar waar haal ik, in mijn dagindeling, het dagelijkse uurtje lezen vandaan? Moet het af van de tijd met mijn vrienden? Van het tv-kijken? Van m'n reistijd?
Van de avonden thuis? Van m'n huiswerk?
Hoe vind je *de tijd om te lezen*?
Een ernstig probleem.
Dat er geen is.
[...]
Tijd om te lezen is altijd gestolen tijd. (Net als de tijd om te schrijven trouwens, en de tijd om te beminnen.) Ontstolen - aan wat?
Laten we zeggen, aan de plicht om te leven.’

Mooie woorden wil ik lezen, zoals ik ook mooie mensen wil beminnen. Maar niet alle boeken of mensen zijn *mooi*. Je vergist je wel eens, een aankoop of een ontmoeting - dit boek *moet* ik hebben, deze vrouw moet en zal ik beminnen - kan, achteraf, tegenvallen. Toch heb ik nooit spijt gehad van het lezen van een boek; het beminnen, enfin, laat maar. Het heeft geen zin om spijt te hebben van het lezen van een boek, en bovendien: je kunt een boek altijd wegleggen. (Probeer maar eens midden in een vrijpartij te stoppen.) Soms heb ik er zo hartstochtelijk naar verlangd om een bepaald boek te gaan lezen dat het alleen kon tegenvallen. En het viel altijd tegen. De onverwachte ontmoetingen, daarentegen, ontstaken in mij het grootste vuur. De bijna gefluisterde tips van vrienden, bekenden en soms zelfs volledig vreemden zijn de beste. Wat ik op die manier allemaal onder ogen heb gekregen! Het begon met Elsschot, omdat alles met Elsschot begint, en voerde me via Bukowski, Auden, Hrabal, Nijhoff, Carver, Gilliams, Kees 't Hart, Ter Balkt, Fante, Brodsky, Purdy en noem maar op naar enzovoort. Soms hoor je iemand klagen dat hij niet alles kan lezen, maar dat vooruitzicht maakt mij alleen vrolijk. Ik wil lezen, tot ik er bij neerval, ik wil niet per se alles lezen.

Het verlangen om alles te (kunnen) lezen is de ware en enige drijfveer van de lezer. Een lezer die niet alles wat er is geschreven wil lezen is geen lezer. Een lezer die alles wil lezen wat er is geschreven is niet goed snik. Lezen is vergelijkbaar met de pornografische zucht, de bedreigende buitenwereld moet worden bezworen, het fragmentarische moet worden heelgemaakt.

Een boek is een ding, maar ook meer dan dat. Wie een boek alleen beschouwt als een ding, is nog maar een stap verwijderd van een boekverbranding. Dingen hebben geen ziel. Een boek dat alleen een ding is, een stapel papier met wat inkt erop en

wat lijm om het papier bij elkaar te houden, ziehier het begin van een boekenplankje. Dingen kun je vernietigen, zonder meer. Wie een boek kan vernietigen, kan ook mensen vermoorden. Ik heb wel eens een boek kapotgemaakt. Het voelde als een onvergeeflijke zonde, het was fijn om te doen. Het luchtte op. De beelden van de boekverbranding in Berlijn! Boeken die aan het vuur worden toevertrouwd! Toevertrouwd.

Mijn autobiografie, dat zijn de boeken die ik heb gelezen. Ik besta niet. Mijn leeftijden: teksten die me

door een bepaalde tijd hebben geleid. Zet die teksten achter elkaar en zie, dat is mijn leven. Daarom durf ik sommige boeken niet te herlezen, mijn vroegere ik zou me teleurstellen. Natuurlijk herlees ik regelmatig de boeken die ik vroeger mooi vond.

Als ik lees, vertoon ik het gedrag van een verliefde. Ik ben verliefd, op de auteur, op het verhaal, op de stijl, op het boek zelf, gedurende de tijd dat ik lees ben ik helemaal van de wereld en ben ik me, tegelijkertijd, meer dan gemiddeld bewust van die wereld. De tijd staat stil en gaat oneindig veel sneller voorbij. Ik besef dat ik lees waar iemand een jaar of jaren aan heeft zitten te werken.

Als ik lees, gedraag ik me als iemand die aan zijn jeugd terugdenkt, met afgrijzen of melancholisch, ik beschouw het boek als een brief van iemand die ik jaren niet heb gezien en die me schrijft dat het hem goed gaat, hoewel er van alles en nog wat is gebeurt. Heel even ben ik heel hevig terug in een tijd die ik me nauwelijks herinnerde.

Smaken verschillen

Het lezen van een ‘slecht’ boek, een ‘slechte’ roman, een ‘slechte’ verhalenbundel of een ‘slechte’ dichtbundel, stelt me voor een probleem: hoe kan dat? Hoe kan iemand zoiets schrijven? Ik ben onaangenaam verrast, ik voel me beledigd, ik wil dit niet, weg met dat boek, weg, weg, ik wil dit boek niet in mijn kamer hebben, waar komt het boek vandaan, wie heeft het aan mij gegeven, waarom heb ik het gekocht? Welke vlaag van verstandsverbijstering heeft er toe geleid dat ik hier nu zit, met dat vervelende boek in mijn handen, wat een belachelijke speling van het lot.

Het lijkt me, ik heb het er nu toch over, vreselijk om criticus te moeten zijn. Week in week uit lees je een boek dat je niet wilt lezen, misschien lees je wel meerdere boeken die je niet wilt lezen, en over dat boek schrijf je een in azijn gedrenkt stukje voor de krant, achteloos, hiermee het humeur van de auteur voor maanden bedervend. Wat een vak. Ik zou mededogen gaan voelen voor de criticus, bijna, maar je kunt het overdrijven.

Heel lang heb ik boeken die mij verveelden of ergerden toch uitgelezen, met een aan plichtsbetrachting grenzende verbetenheid. Ik vond dat ik het aan een auteur verplicht was om een boek tot het vaak bittere einde, letter voor letter, te lezen. Je zou om minder genoeg krijgen van lezen. Na lezing van een dergelijk boek droomde ik soms in de kromme stijl die werd gehanteerd, of nam ik de stijl van het boek tijdelijk over, wat de mensen met wie ik correspondeerde bezorgd deed informeren of het wel goed met me ging. Een ‘slecht’ boek verdient zachtheid, maar ik geloof niet dat ik die kan opbrengen.

Nog erger is als je een boek probeert te lezen dat door bijna iedereen wordt bewonderd en waar jij, hoezeer je ook je best doet, niet doorheen komt. Monumentale werken heb ik, geeuwend van verveling of tandenknarsend van ergernis, van me afgeworpen. Het duurde een hele tijd, maar nu durf ik daar voor uit te komen. Ik zal geen namen noemen, maar toen ik, heel erg zijdelings en zonder te weten waar ik mee bezig was, Algemene literatuurwetenschap studeerde, heb ik heel wat van die boeken moeten lezen.

Ik vind het erg vervelend om dit te moeten toegeven, maar het is echt waar en wie ben ik om het ineens te gaan verzwijgen: smaken verschillen. Heel lang leefde ik met idee dat mijn smaak de maat van alle dingen was, en eigenlijk is dat nog steeds een beetje zo, maar ik ben tegenwoordig in staat om iemand die een slechte

smaak bezit niet meteen aan te vliegen, en ik ben zelfs bereid om te zeggen dat zo iemand een *andere* smaak heeft.

Het hoge woord is er uit.

Mensen met een smaak die mij niet bevalt, wat moet ik met die mensen? Wat moet ik met de mensen die bewust, met voorbedachten rade, de boeken in huis halen die ik niet om me heen kan verdragen? Kan ik die mensen wel in mijn leven toelaten? Ik moet tolerant zijn, maar ik heb ook het recht om mijn erf te verdedigen. Uiteindelijk komt het hier op neer: wie geen smaak heeft, iemand van wie ik vind dat hij of zij geen smaak heeft, moet uit mijn gezichtsveld verdwijnen.

Ik schrik van het hebben van deze gedachte. Ze is ook niet waar, mijn tolerantie kent bijna geen grenzen.

Een duurzaam moment

Mijn vader heeft weinig op met de huidige tijd. Die is hem, denk ik, te jachtig. Of te oppervlakkig. Of te mo-

dern. Daarom heeft hij zich jaren geleden teruggetrokken in het familieverleden. Als een ware genealoog heeft hij zich vastgebeten in de gegevens van de Breukersen die ons zijn voorgegaan.

Deze mensen zijn er bijna allemaal niet meer, dus ze kunnen niet meer protesteren tegen de inbreuk op hun eeuwige rust. Ze zijn bijna allemaal geruststellend dood. Door mijn vader worden ze teruggebracht tot een paar gegevens: geboorte- en sterfdatum, plaats van geboorte en dood, beroep en aantal kinderen.

Tijdens mijn steeds schaarser wordende bezoeken aan het ouderlijk huis toont hij mij de gegevens van deze verre familieleden, metwie ik op de een of andere manier verwant ben; ik draag hun genen over deze aarde en zal die, wie weet, tezijnertijd doorgeven aan iemand anders. Deze gegevens bezorgen me een onbehaaglijk gevoel: ooit zal ik terug zijn te brengen tot een geboorte- en een sterfdatum, een plaats van geboorte en dood, een beroep en een aantal door mij voortgebrachte kinderen.

Zoals iedereen heb ik mij afgezet tegen mijn ouders, op mijn eigen, koppige, onhandige manier. Daar kan ik nu niets meer aan veranderen. Achteraf had ik graag met de onverschilligheid van cijfers en gegevens aan de zijlijn gestaan. Maar ik moest schreeuwen en protesteren en alles kapotmaken.

Ergens in de periode dat ik schreeuwde en protesteerde en alles kapotmaakte, ben ik schrijver geworden. Mijn opstandigheid zette mij aan tot het maken van iets blijvends, een gedicht of een tekst. Verbaasd las en herlas ik de vruchten van mijn pen (later typemachine, nog weer later tekstverwerker); deze woorden vormden, wist ik zeker, een duurzaam monument, duurzamer dan brons.

Gelukkig kreeg de vernielzucht de overhand. Op een avond, ik was net zeventien geworden en wilde alles heel anders gaan doen, verbrandde ik de door mij volgekrabbelde papieren. Mijn vader gaf me een paar tips, hij wilde niet dat het vuur zou overslaan naar ons huis. Stapels en stapels papier, waarvoor, zei mijn moeder misprijzend, heel wat bomen waren gesneuveld, vertrouwde ik toe aan het vuur.

Het was een mooi gezicht. Ik kon wel janken.

Uit het vuur woei een aantal snippers omhoog. Ik pakte ze op en keek of ik nog letters kon onderscheiden. De zwartgeblakerde resten van mijn monument verkruimelden bijna meteen tussen mijn vingers. Ik wist dat mijn vader naar me stond te kijken. Hij zou het allemaal wel begrijpen, wat mij in die tijd vreselijk irriteerde.

Ik was niet opgelucht na mijn daad. Mijn schrijfsels waren weg, maar mijn puberale leven was nog niet uit de knoop. Woorden om dit te kunnen beschrijven, om het tegen iemand te vertellen, had ik niet. Ik voelde me bedroefd en ver verheven boven de gemiddelde medemens. Ik was voorbestemd tot bijzondere daden. Zo kan ik me soms nog voelen: voorbestemd tot grote daden, als ik heb gedronken.

Maar alles, letterlijk alles zou ik inleveren, als iemand mij de kans gaf om een middelmatige voetballer te worden. Liever elke week een keer een lauw applausje, dan nooit applaus. Liever een beetje ongewoon, dan zo onveranderlijk middelmatig.

Vorig jaar was ik in Marseille en ik bezocht, behalve kerken en het strand en restaurants en cafés, ook een voetbalwedstrijd. Olympique de Marseille tegen Nantes. Een op zich niet heel erg spectaculaire wedstrijd, met Olympique als terechte winnaar. Het werd 1-0 door een doelpunt van Laurent Blanc (wereldkampioen worden en niet mogen meedoen in de finale, hoe vreselijk).

De supporters van de thuisclub waren, zeker in vergelijking met de supporters van een Nederlandse club, zeer luidruchtig. De hele wedstrijd door zongen ze liedjes, niet altijd even netjes van inslag, die ik je dan ook bespaar. Ik werd meegesleept

door hun enthousiasme, maar toch had ik veel liever beneden, op het veld gestaan, desnoods als slechtste speler van de verliezende partij.

De ware fan identificeert zich met zijn favoriete speler en ploeg. Ik kan dat niet. Ik ben vooral jaloers. Jaloers op de halfgoden die zich, gespierd en afgetraind, mogen verheugen in de bewondering van de massa. Maar ja: dat eeuwige gebrek aan talent. Mijn jaloezie verberg ik achter mijn bijna grenzeloze liefde voor het voetbalspel.

Ik bewonder voetballers meer dan schrijvers. Schrijven, dat kan ik tenslotte zelf. Stel dat ik mocht kiezen tussen geest en lichaam, dan viel deze keuze mij niet moeilijk. Maar de kans dat ik ooit voor die keuze zal staan, is klein. Uitgesproken sterk of atletisch of ge-

zond ben ik nooit geweest. Het is nu te laat om daar iets aan te veranderen.

Toch schrijf ik. Elke dag, al is het maar een paar regels. Ik ben er aan gehecht. Ooit heb ik besloten dat ik schrijver was, en nu ben ik niet zozeer schrijver, maar iemand die elke dag schrijft. Ik vraag me af of het bij andere mensen, met een beroep waarvoor ze dagelijks naar een kantoor moeten, ook zo gaat.

Mijn verbetenheid en die van mijn vader: uiteindelijk lijken ze op elkaar. Ik schrijf, ik probeer teksten in elkaar te zetten, en denk dat ik daarmee iets anders doe dan hij, wat niet het geval is. Alles is terug te voeren op een aantal vaststaande gegevens en cijfers. De lezer staat hier boven: hij registreert en neemt tot zich.

Schrijver worden is een zwaktebod, het is beter om lezer te blijven.

Het ware geloof

In Marseille bezocht ik, nooit kom ik in een kerk en als ik in het buitenland ben loop ik elke kerk binnen, de Notre-Dame de la Garde. Om bij de Notre-Dame de la Garde, door bewoners van Marseille La Bonne Mère genoemd, te komen, moest ik een aantal zeer steile trappen beklimmen. Gezien de hoge temperatuur viel het niet mee. Onderweg waren op tegels de veertien statiën uitgebeeld. Hoe hoger ik klom, hoe meer ik te weten kwam over het lijden van Christus. Je zou bijna gaan denken dat katholieken toch gevoel voor humor hebben.

In de Notre-Dame natuurlijk veel toeristen. Kerken zijn vooral toeristische bezienswaardigheden geworden, zoals de piramides en de Griekse en Romeinse tempels. We klosten, in onze luchtige kledij, door de prachtige kerk, die werkelijk volhangt met ex-voto's, en bleven zo hier en daar staan om iets te bekijken of te lezen. En toen gebeurde het volgende. Een mevrouw kwam de kerk in, doopte haar rechterhand in het wijwatervat, sloeg een kruis en begaf zich naar een van de zijaltaren. Daar zeeg ze neer en verzonk in gebed verzinken. Wij, de toeristen, gaapten haar aan. We wisten niet zo goed wat ons overkwam. Iemand die zomaar in een kerk zat te bidden! Zoiets hadden we nog nooit gezien. Een - ik geloof Engelse - meneer maakte zelfs een foto van haar.

En de vrouw? Ze had niets in de gaten of deed alsof ze niets in de gaten had en bad maar door. Ik vroeg me ineens af hoe het is om iemand te zien schrijven, of, erger nog, te zien lezen.

Het ware geloof heeft mij in meerdere gedaanten op de hielen gezeten.

Allerleerst was daar het ware geloof in God, die alles zag en alles bestierde en die geen gevoel voor humor had. Dat zat me het meest dwars, dat gebrek aan humor. Nooit heb ik me zo verveeld als tijdens de verplichte kerkbezoeken, die begonnen met de mededeling dat alles, maar dan ook alles, onze eigen schuld was, onze grote, grote schuld.

Vervolgens mocht ik kennis maken met het ware geloof in de vooruitgang, in een maatschappij die produceert en consumeert en die, als het even kan, het welzijn van de mensen die in die maatschappij leven, buiten beschouwing laat. Ik ben een agressieve idealist, ik wens mij niets te laten voorschrijven, door niemand.

Maar het meest zag ik mij dwarsgelegen door wat ik mijn opvoeders zal noemen, door mijn ouders en, vooral, alle leraren die mijn pad kruisten. Ongetwijfeld hebben deze mensen het goed met mij bedoeld, wie ben ik om daar aan te twijfelen, maar ik kan soms nog rood aanlopen als ik aan ze denk, die meneren en mevrouwen die mij iets probeerden aan te leren. Op de lagere school heb ik leren lezen en schrijven en daarna is het er met de lesstof alleen op achteruit gegaan.

Tijdens de middelbare schooltijd werd mij verteld wat ik moest lezen en waarom. Een van de leraren roemde het werk van Sybren Polet en Jaques Vogelaar en liet niet na om de boeken waar ik mee aankwam af te kammen; tussen mijn dertiende en mijn zestiende las ik van de weeromstuit alleen boeken die ik niet hoorde te lezen, en zo raakte ik bekend met het werk van Elschot, Maarten 't Hart, Ida Gerhardt (poëzie die echt niet mocht) en Eva Gerlach (poëzie die echt helemaal niet mocht). Ze konden mij nog meer vertellen.

Vertel iemand wat hij niet mag doen en ga er daarna gerust van uit dat hij dat zal doen. In zekere zin mag ik mijn leraren dankbaar zijn: ze hebben mij het leren niet afgeleerd, ik ben stug blijven doorlezen, ondanks hun terreur van ‘goede’ en ‘verantwoorde’ boeken en ondanks de domheid van de eindexamenlijsten,

waarvoor het meer om de omvang van het gelezen boek dan om de inhoud ging.

‘Een leraar wordt algauw een oude leraar. Niet dat het beroep slopender is dan een ander, nee... het komt door al die ouders die hij hoort praten over al die kinderen - en die het intussen over zichzelf hebben - en doordat hij zoveel levensverhalen, zoveel echtscheidingen, zoveel familiedrama's moet aanhoren: kinderziekten, pubers die ze niet meer de baas kunnen, geliefde dochters waarmee ze niet meer overweg kunnen, al die betreurde mislukkingen, die uitgebazuinde successen, al die meningen over al die onderwerpen en over de noodzaak van het lezen in het bijzonder, de absolute noodzaal van het lezen, waarover iedereen het eens is.

Het dogma.

Je hebt mensen die nooit gelezen hebben en zich daarvoor schamen, mensen die geen tijd meer hebben om te lezen en die hun spijt daarover cultiveren, mensen die geen romans lezen maar *nuttige* boeken, essays, technische verhandelingen, biografieën, geschiedenisboeken, mensen die alles lezen, om het even wat, die boeken “verslinden” en wier ogen schitteren, en mensen die alleen maar klassieken lezen, meneer, “want er bestaat geen betere kritiek dan de zeef der tijd”, mensen die hun volwassen leven doorbrengen met “herlezen”, en mensen die de laatste Zus-en-zo en de laatste Die-en-die hebben gelezen, want je moet toch op de hoogte blijven, meneer...

Maar allemaal, allemaal geschaard onder het vaandel van de noodzaak om te lezen.

Het dogma.

Dat geldt ook voor degene die je verzekert dat hij tegenwoordig niet meer leest, maar zich dat alleen kan permitteren omdat hij vroeger veel gelezen heeft, maar ja, zijn studietijd ligt nu achter hem en hij is “geslaagd” in het leven, op eigen kracht, jazeker (hij is een van diegenen die “niemand iets verschuldigd zijn”), maar hij erkent graag dat die boeken, die hij niet meer nodig heeft, heel nuttig voor hem zijn geweest... onmisbaar zelfs, ja, on-mis-baar!

“Dat moet dat joch maar eens goed in z'n oren knopen!”

Het dogma.’

Tien onaantastbare rechten van de lezer

In 1993 verscheen bij uitgeverij De Brink, kent u die uitgeverij, ken ik haar, *In een adem uit... het geheim van het lezen* van Daniel Pennac, originele titel *Comme un roman*, vertaald door Piet Meeuse. Hoofdrolspeler van de roman is lezen.

Het is een verbluffend boek, waar het allemaal in staat: het mechanisme van lezen, hoe krijg ik mensen aan het lezen en; veel gemakkelijker, hoe krijg ik ze er vanaf, een boek dat ik mijn leraren graag in het gezicht had geworpen. In het laatste hoofdstuk formuleert Pennac ‘Het hoe-en-wat van het lezen (*of de onaantastbare rechten van de lezer*)’.

Het zijn er, natuurlijk, tien:

1 Het recht om niet te lezen.
2 Het recht om bladzijden over te slaan.
3 Het recht om een boek niet uit te lezen.
4 Het recht om te herlezen.
5 Het recht om wat-dan-ook te lezen.
6 Het recht op bovarysme (een tekstueel overdraagbare ziekte).

7 *Het recht om waar-dan-ook te lezen*.
8 Het recht om te grasduinen.
9 Het recht om hardop te lezen.
10 *Het recht om te zwijgen*.

Het zijn geen geboden maar rechten, in een soort kruising tussen de tien geboden en de rechten van de mens, en wat het meest opvalt is de *voorzichtigheid* waarmee de opsteller te werk gaat. Blijkbaar is lezen iets waar je voorzichtig mee moet zijn, iets wat vraagt om rechten. Het spreekt niet vanzelf dat iemand leest, lezen is een bedreigde bezigheid, en de lezer een bedreigde soort, voor wie zijn rechten dienen te worden geformuleerd.

Met deze rechten had ik mijn leraren tegemoet kunnen treden: kijk maar, ik heb het recht om dit-en-dit te doen; met deze rechten kunnen de mensen wiens smaak ik niet appricieer mij tegemoet treden. Het staat er allemaal in en het lijkt me zo helder als water. De tien onaantastbare rechten van de lezer zetten het plezier in het lezen centraal, iets wat op de middelbare school en in de boeiende wereld die literatuur heet

lang niet altijd het geval is. Wat mij betreft hoeft niemand ooit een boek te lezen, maar na lezing van het boek van Pennac zou je bijna meteen willen gaan lezen.

Een boek dat een pleidooi is voor de normaalste en daarom minst normale zaak van de wereld: het lezen; en het boek is tegelijk geen pleidooi, maar een liefdesverklaring aan het lezen, een liefdesbrief aan de lezer en een verhandeling over literatuuronderwijs, maar niet op een enge, politieke manier, niet zoals de nieuwe staatssecretaris het zou aanpakken, want dan zou het boek volstaan met hoe de jonge lezers de jonge boeken moesten gaan lezen, dit alles gelardeerd met citaten Oscar Wilde, wat helaas geen jonge schrijver is.

Ik heb al tij d gelezen, zo lang als ik mij kan herinneren, en voor die tijd heb ik altijd willen leren lezen. Ik was een jongetje dat in een strenge winter met zijn rug tegen de verwarming boeken over kinderen die gingen schaatsen las. Een boekenwurm, en dat woord boekenwurm werd mij niet altijd even vriendelijk toegevoegd. Lezen wordt, door mensen die het allemaal beter kunnen weten, als een maatschappij-onvriendelijke, ja zelfs asociale bezigheid gezien. Gelukkig heb ik me daar nooit wat van aangetrokken.

Het recht om te zwijgen

‘De mens bouwt huizen omdat hij leeft, maar hij schrijft boeken omdat hij weet dat hij sterfelijk is. Hij woont in groepen omdat hij een kuddedier is, maar hij leest omdat hij zich alleen weet. Dit lezen is voor hem een samenzijn dat geen enkel ander gezelschap vervangt, maar dat ook door geen enkel ander gezelschap vervangen zou kunnen worden. Het biedt hem geen enkele definitieve verklaring voor zijn lot, maar weeft een dicht netwerk van verstandhoudingen tussen hem en het leven. Uiterst subtiele en geheime verstandhoudingen die het paradoxale levensgeluk tot uiting brengen, zelfs al belichten ze de tragische absurditeit van het leven. Zodat onze redenen om te lezen even *vreemd* zijn als onze redenen om te leven. En niets of niemand heeft het recht om ons voor die intimiteit ter verantwoording te roepen.

Die paar volwassenen die mij dingen te lezen gaven, hebben zich altijd weggecijferd voor de boeken en waren zo verstandig, mij niet te vragen wat ik ervan *begrepen* had. Zij waren het natuurlijk, met wie ik sprak over wat ik las. Aan hen, levend of dood, draag ik deze bladzijden op.’

Of zo: ‘We moesten lezen voor de lijst en ik hield niet van lezen en dus zocht ik naar dunne boekjes. “Moet je Nescio lezen,” zei iemand. Een paar dagen later, in de bibliotheek, probeerde ik me de naam die ik had gehoord, te herinneren. Ik kwam thuis met boeken van Ionesco. Pas later, nadat ik tijdens de literatuurles Nederlands had gesproken over het mooie boek van Ionesco dat ik aan het lezen was (dat ik dus niet aan het lezen was), werd mij duidelijk dat ik de zaken een beetje door elkaar had gehaald. “*De Uitvreter* moet je lezen, van Nescio,” zei Limpens, onze leraar. Toen las ik Nescio en huilde, dikke echte tranen. Opeens was ik weer acht en helemaal alleen op de wereld. Zo mooi.’ Bij welk citaat (het is van Marcel Maassen) ik helaas moet aantekenen dat ik niet zo dol ben op het werk van Nescio.

De boekhouding
J. Heymans

Een paar tuinhuisjes in Zeedorp

Laat ik toch maar weer eens met Gerrit Krol beginnen. In een recent nummer van Hollands Maandblad publiceerde hij een essay over ‘Stijl’ dat ik met instemming las. Krol is een van de weinige auteurs in ons taalgebied die heel inspirerend essayeert over de techniek van het schrijven. Over leestekens, spanningsbogen, verhaallijnen en wat dies meer zij. In het essay ‘Stijl’ merkt hij onder meer het volgende op: ‘Deschrijver - het kan zijn dat hij iets niet goed beschrijft omdat hij er te dicht opstaat; hij moet afstand nemen en als hij dat niet kan omdat hij er emotioneel te zeer bij betrokken is, dan moet hij het geduld opbrengen te wachten. Sommige verhalen laten zich vertellen pas na dertig, veertig jaar nadat ze echt gebeurd zijn. Soms zal hij zich er niets van aantrekken en eenvoudig op basis van dezelfde ervaring een heel ander verhaal vertellen. Veel verhalen, zolang ze nog niet geschreven zijn, lopen door elkaar heen’.

Bij lezing van dit fragment moest ik niet geheel onwillekeurig aan H.C. ten Berge denken. Nog pas had ik zijn ‘episodische vertelling’ *De jaren in Zeedorp* gelezen, een roman die teruggaat op gebeurtenissen van dertig, veertig jaar geleden in Bergen. Maar het fragment van Krol heeft betrekking op een veel substantiëler deel van Ten Berge's oeuvre dan alleen deze laatste roman. Ik geef een ander voorbeeld. Het allereerste gedicht in *Poolsneeuw* (1964), Ten Berge's eerste bundel, heet ‘De slaper’. Daarvan luidt de eerste strofe:

> In de koude van de winter verkropt
> als blad beweegt zich mijn woord.
> groen dwangbuis van voortijdige verlangens
> dood blad nog: gezicht
> waar nerf en nauwelijks beginnend treurspel merkbaar zijn

Toen deze versregels en de daaropvolgende drie strofen na dertig jaar wederom in druk zouden verschijnen in de verzamelbundel *Materia prima* (1993), kon Ten Berge de verleiding niet weerstaan het gedicht enigszins te herschrijven:

> In de koude van de winter verkropt,
> als blad beweegt zich mijn woord.
> Dwangbuis van vroeg rijpende verlangens, onbeschreven
> blad nog: nerf en huid
> voltooid, een treurspel in de knop.

Het resultaat is vormvaster geworden, met twee coupletten van vijf en twee van vier versregels. Bovendien volgt Ten Berge gelukkig weer de aloude regel dat na een punt over het algemeen een hoofdletter volgt. (Je blijft je natuurlijk wel afvragen wat die eerste punt in die eerste versie daar staat te doen.) Maar nog was de dichter, zo blijkt uit *Materia prima*, niet tevreden. De verzamelbundel besluit met de gedichtencyclus ‘Een tuin in de winter’ die ook als min of meer bibliofiele uitgave in de Zwarte reeks van uitgeverij Herik werd uitgebracht. Deze cyclus is op zijn beurt weer opgebouwd uit twee afzonderlijke reeksen: ‘De slaper’ en ‘Het omringende en nabije’. Nee maar, opnieuw ‘De slaper’! Vanuit dat gegeven van vroeger schreef Ten Berge een reeks van vijf gedichten waarvan het eerste vers als volgt luidt:

> In de koude van de winter verkropt,

als blad beweegt zich zijn woord:
groen dwangbuis van beteugelde verlangens,
knop nog, opgerold en ingebakerd,
nerf en vouw verdonkeremaand.

Wat in de reeks ‘De slaper’ opvalt, is de verregaande eenvoud in vergelijking met de eerdere versies. Intellectualistische omwegen blijven zo veel mogelijk achterwege. Ten Berge zegt precies waar het op staat. In het vijfde en laatste gedicht van de reeks blijkt dat de hij-figuur in een tuinhuis slaapt:

> Kou klinkt in, ze dringt door naden
> van het hout het tuinhuis binnen.
> Het eerste licht komt trager
> dan de ijsbloem zich ontvouwt.
> Als hij de ogen opent, heeft het woord zich waargemaakt.

In de daaropvolgende reeks, ‘Het omringende en nabije’, kijkt Ten Berge - en dat maakt ‘Een tuin in de winter’ helemaal tot een spannende leeservaring - vanuit het heden terug naar de tijd dat hij in dat tuinhuis woonde en werkte: ‘Het eerste licht zo dichtbij, zo ver weg / dat het leven zich afvraagt waar het zal blijven’. Een dergelijke herschrijving en herinterpretatie van bestaand werk - die als een rode draad door zijn oeuvre loopt - is kenmerkend voor het schrijverschap van Ten Berge. Zo bewerkte hij onder meer het prozaboek *Een geval van verbeelding* (1970) waarvoor hij de prozaprijs van de stad Amsterdam kreeg, tot twee nieuwe novellen: *Zelfportret met witte muts* (1985) en *Matglas* (1981).

Volgens zijn biografie heeft H.C. ten Berge in het begin van de jaren zestig in twee verschillende tuinhuizen vertoefd. Voordat hij elders aan de gedichten voor de bundel *Poolsneeuw* begon te werken, woonde hij in een studio achter het huis van Bep Reyers; in de tuin stonden overal beelden van Willem Reyers. ‘Daar kwamen we allemaal, Neel Min en Gerrit Bakker, dat waren weer vrienden van mij’, vertelt Willem (Jan) Hendrikse in het amusante boekje *‘Er moeten nogal wat halve-garen wonen’* dat Willem van Toorn over het literaire leven in Bergen heeft geschreven. Over deze periode in zijn leven heeft Ten Berge - die zich overigens niet kan herinneren de dichter Gerrit ooit in zijn hok te hebben gezien - onder meer geschreven in zijn prozaboek *De beren van Churchill*, het ‘verhaaltableau’ dat me bij herlezing, wonderlijk genoeg, een beetje deed denken aan de bundel ‘dagboekbladen, veldnotities’ *De honkvaste reiziger* (1995): ‘Ik woonde toen alleen aan de duinrand in een kleine houten werkplaats. Een lacherige knaap die in verborgen somberheid zijn jaren sleet. Actief en zwaarmoedig tegelijk, vol plannen en toch steeds verlamd. Ik was er zo een die meende aan hersenverstening te lijden’. Daarna vertelt Ten Berge een paar episoden over Tessel, een vriendin van hem, en zijn schilderende vriend, ‘de eeuwige getuige’ Martijn.

Niet alleen in *De beren van Churchill*, maar ook in het essay ‘Uitgeleverd aan de poëzie’, opgenomen in de bundel *Levenstekens & Doodssinjalen* (1980), zegt hij iets over zijn toenmalige levensgevoel en de omgeving van het tuinhuis waar hij werkte: ‘In de duinen tussen Bergen en Egmond, in De Verbrande Pan om precies te zijn, staat een eenzaam huis dat ik in mijn scholierentijd vaak met stil ontzag passeerde. Op zwerftochten naar zee of dwars door de duinen (overdag meestal alleen, 's nachts in gezelschap van vrienden) werd dit huis slechts zelden vergeten, hoe groot de omweg ook mocht zijn. [...] We waren naïef; straatarme, stokoude pubers verstrikt in onoplosbaar geachte problemen. Tobberige jongens dus. Maar de geest van Herman Gorter was bijna tastbaar aanwezig om aan dat lijden een zekere wending ten goede te geven’.

Het tuinhuis te midden van de beelden van Willem Reyers mag niet worden verward met de studio waar Ten Berge korte tijd later vertoefde. Die stond in de tuin van de toen al overleden componist Jakob van Domselaer. Daar werkte de jonge dichter onder meer aan de bundel *Poolsneeuw* en de cyclus ‘Kockyn, een

kermiskroniek' waarmee zijn tweede bundel *Swartkrans* (1966) opent. 'Kockyn' kreeg, geheel volgens de pluriforme opvattingen van Ten Berge, ook bestaansrecht binnen een andere context: die van een korte speelfilm, gemaakt door Rein Bloem en van muziek voorzien door Simeon ten Holt. Over de tijd in de tuin van Van Domselaer maakte Ten Berge een imposant 'autobiografisch essay' onder de titel 'In de kloostertuin geschreven', dat onder meer in *De verdediging van de poëzie* (1988) werd opgenomen. In de vroege jaren zestig, zo schrijft hij in dat essay, nam hij zijn intrek in de donkere, vochtige studio terzijde van de woning waar de tijd zo'n veertig jaar had stilgestaan.

> Hoewel ik me niet zoveel later tevens in de stad zou vestigen, heb ik het huisje bijna tien jaar lang be-

> zocht, bewoond, beweend. Ik koesterde aanvankelijk slechts één vrees: dat de geest van mijn voorganger postuum over mij vaardig zou worden. De zelfgezochte afzondering op die gewijde en gedoemde plaats zou onherroepelijk van mij een norse zonderling maken die door niemand werd bezocht of gegroet. [...] Ik nam mij voor daar niet zonder vrienden en nooit zonder vrouwen te vertoeven. Ik moest roken, drinken, beminnen en op z'n tijd publiekelijk de beest uithangen om de schim van die calvinistische notenschrijver voorgoed te verjagen. Ik kende mezelf toen slecht, maar goed genoeg om te beseffen hoezeer die omgeving beantwoordde aan de remmingen en ontvankelijkheid die mij jarenlang hebben beheerst.

De schim van Jakob van Domselaer die met de aan de ideeën van Piet Mondriaan verwante *Proeven van Stijlkunst* (1916) voor een goeddeels vergeten hoogtepunt zorgde in de twintigste-eeuwse toonkunst, duikt in vermomming ook nog even op in Ten Berge's tot nu toe meest succesvolle roman *Het geheim van een opgewekt humeur* (1986). Daarmee werd de schrijver die sedert 1979 in Zutphen woont, genomineerd voor de eerste AKO Literatuurprijs en sleepte hij nadien alsnog de Multatuliprijs 1987 in de wacht. De hoofdpersoon in de roman *Het geheim van een opgewekt humeur* is ‘de broze platonische erotomaan’ Edgar Moortgat die de kost verdient met ‘pulpschnjven uit noodzaak’. Maar zoals elke tekstschrijver koestert hij grootse plannen. zoals het schrijven van ‘De absolute toon’: ‘Een discrete sleutelroman over de vergeten componist Henri ten Dompelaer, die in het kale licht van een elektrisch peertje, omgeven door zwerfkatten en zwart geverfde wanden, symfonieen en sonates schreef welke in zijn ogen de abstracte, strenge vormgeving van Mondriaan verre overtroffen doordat zij op de rand van het onhoorbare verwijlden en gekenmerkt werden door wat ingewijden het *pensato* noemen - tonen die zo zacht zijn dat ze alleen nog maar worden gedacht’. Aan het einde van dezelfde roman wordt, tussen neus en lippen door, ook de muziek van Van Domselaers belangrijkste leerling Simeon ten Holt omschreven, zonder dat diens naam overigens valt: ‘steeds herhaalde klankfiguren, vreemde notenstapelingen die minutenlang gehandhaafd blijven en dan glijdend overgaan in nieuwe ritmische patronen’. Muziek die je meevoert naar ‘een onbewoonde wolkenloze hoogvlakte of de gedroomde wateren van een oneindige afwezigheid’.

In de opsomming van zijn uit de hand gelopen plannen heeft de hoofdpersoon in *Het geheim van een opgewekt humeur* nog een ambitieuze roman opgenomen: ‘Het geheim van een opgewekt humeur’: ‘Moortgats met bloed geschreven autobiografische berichten en memoires. (Werk in uitvoering.)’ Hier verwijst Ten Berge's roman onmiskenbaar naar zichzelf. Dit fenomeen heet in de wiskunde de dekpuntsstelling. Het kan heel eenvoudig worden uitgedrukt: f (x) = x. Ook Krol, zelf wiskundige, heeft er een handje van literaire varianten van de eerste dekpuntsstelling in zijn romans en essays te gebruiken. Bij dit meta-verschijnsel worden twee verschillende vertelniveaus met elkaar in verband gebracht. Het vormt een belangrijk uitgangspunt voor de bestudering van de semantiek van programmeertalen, maar het voert te ver om daar nu verder op in te gaan. Verwar het evenwel niet met het literaire verschijnsel dat ik ooit in het werk van K. Schippers onderkende en nadien ook in dat van Krol, Ouwens en Ten Berge herkende: eenzelfde tekst -een paar versregels, een stukje proza - heeft verschillende literaire contexten. Een bekend voorbeeld bij Schippers is de uitspraak: ‘Als je goed om je heen kijkt, / zie je dat alles gekleurd is’. Deze versregels komen niet alleen herhaaldelijk in zijn gedichten voor, maar ook in zijn prozaboeken. Een voorbeeld bij Kees Ouwens is het gedicht

‘Een groot schrijver’ dat ook als een stukje proza in het begin van de roman *De strategie* (1968) voorkomt: ‘Ik legde mijn pen neer en begaf mij / naar buiten’. Je zou kunnen zeggen dat een eenzelfde observatie of inzicht aanleiding geeft tot meerdere literaire verwerkingen die deels letterlijk samenvallen en deels niet. Ik heb dit fenomeen destijds een verdichtingspunt in een literair oeuvre genoemd. Het is dus meer dan louter een herschrijving. Zeg maar: een bepaald soort deelverzameling. Vraag: geef een literair verdichtingspunt in het oeuvre van H.C. ten Berge aan! (Ter beantwoording hiervan hoefje niet eens een boek van deze - ten onrechte - vaak als moeilijk bestempelde schrijver te hebben gelezen. Je hebt aan dit essay al genoeg. Lees het maar eens terug!)

Waarschijnlijk zou ik een belangrijk deel van hetgeen

Ten Berge vanaf *Poolsneeuw* tot en met *De jaren in Zeedorp* heeft geproduceerd, in termen van dekpunten en verdichtingspunten kunnen beschrijven. Daar is *Het geheim van een opgewekt humeur* op zich al een rijk voorbeeld van, maar dat boek maakt ook deel van een inmiddels omvangrijk oeuvre uit. Laat ik de dek- en verdichtingspunten nu verder even buiten beschouwing laten en mij beperken tot het meest basale niveau waarop *Het geheim van een opgewekt humeur* met de andere boeken van Ten Berge is verbonden. Het is het begin van een trilogie waarin Edgar Moortgat de hoofdrol vervult. Na *Het geheim van een opgewekt humeur* verschenen de novelle *Een Italiaan in Zutphen* (1991) - een boekje dat eigenlijk 'Een Italiaan in Zuidveen' had moeten heten, ware het niet dat het in opdracht werd geschreven - en de roman *De jaren in Zeedorp*. De handeling in deze drie boeken wordt steeds in gang gezet door een vertrouweling van het hoofdpersonage die hem min of meer stimuleert het verhaal te vertellen. In *Het geheim van een opgewekt humeur* is deze naaste de juriste Marian de Vos Moreau, aan wie Moortgat het boek in stukken toezendt en die het openbaar maakt. In *Een Italiaan in Zutphen* vervult de naar Umberto Eco gemodelleerde wereldvermaarde auteur Andrea Pastís de rol van duvelsaanjager die Moortgat letterlijk en figuurlijk een verhaal bezorgt. In dit verband voeren beiden een verheven discussie over de kwintessens van het schrijverschap. Het gaat voor Pastís 'om de lancering van de verbeelding door middel van een constructie. Daarbij is de constructie de springplank en de verbeelding de sprong'. Een schrijver dient, aldus Pastís, de sprong te wagen naar 'waar de van god verlaten rede zich op niets meer kan beroepen en uitsluitend op zichzelf is aangewezen'. Een discussie die uitloopt op een vertoog over het spiegelbeeld als intermediair tussen werkelijkheid en verbeelding. Zoals Pastís zich spiegelt aan de zestiende-eeuwse arts, wiskundige, uitvinder en astroloog Gerolamo Cardano, spiegelt Ten Berge zich aan de pulp schrijvende erotomaan Edgar Moortgat. Dit wordt overigens hardnekkig door Pastís ontkend, waarmee de kijk van Ten Berge op deze zaak impliciet ook onmiddellijk is belicht. Zo staat de novelle vol pasticherende uitweidingen over het schrijverschap. De naam van de Eco-achtige romancier is in dit verband veelbetekenend. In *De jaren in Zeedorp* stimuleert Miriam, 'de boekaniersdochter, alias Coco, alias Kom-op-man' Moortgat om het verhaal van zijn *Sturm und* Drang-periode te boek te stellen, maar hij aarzelt:

> Laat me je deelgenoot maken van iets dat jarenlang in mij gesluimerd heeft. Twee gebeurtenissen hebben onlangs aan die sluimering een eind gemaakt. De eerste betreft de onverwachte ontmoeting met Louise Aptekman, de tweede de lectuur van een paar volgekrabbelde notitieboekjes die ze mij bij die gelegenheid in de hand heeft gedrukt. Toen ik niet veel later een verloren gewaande tekening kreeg toegestuurd - een afbeelding van Louise en mijzelf - wist ik dat het totale vergeten een illusie is zolang je nog bij zinnen bent.

Zo begint het door Moortgat vertelde verhaal van zijn jaren in Zeedorp onder de deeltitel 'Meerburg', nadat Miriam hem in de 'Proloog' van de roman heeft gezegd: 'Gewoon beginnen'. En dat doet hij dan ook, zij het schoorvoetend, - als een verweer tegen de vluchtigheid. Daarom zet Miriam haar aanmoediging aan het einde van de 'Proloog' nog enige kracht bij: 'Kom op, man, raap jezelf bij elkaar, jij ziekelijke treuzelkont!' Overigens is het begin van een Ten Bergse roman doorgaans helemaal niet zo gewoon, maar juist heel intrigerend. Zo geeft hij in de eerste zinnen van 'Meerburg' - waarvoor Alkmaar model heeft gestaan -al onmiddellijk drie vertelniveau's aan. En in de eerste zin van de novelle *Een Italiaan in Zutphen* vloeien

tekst en meta-tekst in elkaar: ‘Kun je een geschiedenis wel met een vraag beginnen?’ Een zin die op zichzelf betrekking heeft (maar nog niet in een klassieke paradox is vastgelopen).

De ‘vertelling’ *De jaren in Zeedorp* is een zelfstandig vervolg op de roman *Het geheim van een opgewekt humeur*, ook al gaat zij in tijd aan dat eerdere boek vooraf. Deze ingenieuze constructie heeft Ten Berge bewerkstelligd door de figuur van Miriam op wie Moortgat in *Het geheim van een opgewekt humeur* verliefd werd, in *De jaren in Zeedorp* als zijn levensgezellin te laten terugkeren. Haar vroegere dubbelleven klinkt nog door in de aliassen, waarmee naar het pornoverleden van Coco Prima wordt verwezen. In *De jaren in Zeedorp* verhaalt Moortgat van zijn *Lehrjahre* te midden van zijn vrienden en kennissen, maar zijn klasgenoot

Hugo Radstake, de latere stiefvader van Miriam, is daar niet meer bij. Over zijn lot heeft Moortgat immers al in *Het geheim van een opgewekt humeur* verteld.

In *De jaren in Zeedorp* richt Ten Berge zich in een elegante, meanderende stijl op een soortgelijke vriendschap als de al in *De heren van Churchill* vertelde episoden over Tessel en zijn schilderende vriend Martijn. Alleen heten vriendin en vriend in dit geval Louise Aptekman en Maarten Dubois. Het is verleidelijk om Aptekman en Dubois met Tessel en Martijn te vereenzelvigen, maar deze identificatie kan nergens in *De jaren in Zeedorp* worden geadstrueerd. De vertelling concentreert zich op het ontluiken van Moortgats liefde, niet alleen voor zijn jeugdpassie Aptekman, maar ook voor de poëzie. Moortgat voelt zich het slachtoffer van de bindingsangst die de ogenschijnlijk afstandelijke en wispelturige Aptekman jegens hem tentoonspreidt en hij verlegt - als erotomaan in de dop - dan ook weldra zijn aandacht, al vergeet hij haar niet. Behalve de verschillende niveaus waarop de handeling wordt verteld, gebruikt Ten Berge ook een rijke, cultuurhistorische achtergrond voor zijn vertelling. Laat ik daarvan drie voorbeelden geven. Ten eerste: ‘Mieters was een meisjeswoord. Ze gebruikte het voor alles wat ze leuk of opwindend vond. Machtig volgde op de voet. Het was gereserveerd voor alles wat opwindender dan mieters was’. Met het woord ‘mieters’ geeft Ten Berge impliciet aan wanneer de herinneringen van Moortgat aan *De jaren in Zeedorp* worden ingezet: ergens aan het einde van de jaren vijftig, het begin van de jaren zestig. Sedert de superromans van J.J. Voskuil en Frida Vogels is het niet meer weg te denken uit de Nederlandse letteren. Ten tweede: ‘Richard en Edgar spelen en zongen nog wat, vooral om zichzelf te plezieren... *Je meurs de soif après de la fontaine... Ik sterf van dorst dicht bij de bron*...’ In deze aanhaling geven de beide hooggestemde jongemannen, zoveel eeuwen na dato, gehoor aan een klassieke oproep van Charles d'Orleans. Zijn gasten dienden, na op zijn kasteel te hebben vertoefd, als dank een gedicht op die eerste versregel te schrijven. Ten derde: De namen van steden en dorpen, de ene nog wonderlijker dan de andere, werden in zijn hoofd gegrift: Pontianak, Balikpapan, Tjeribon, Palembang, Buitenzorg, Tjilatjap, Soekaboemi en Teloekbetoeng... De laatste naam klonk als een trein die in een vaste cadans over de rails dendert... telóek betóeng... telóek betóeng...' Bij deze aanhaling moest ik onwillekeurig denken aan de titel van de film *Dodeskaden* (1970) van Akira Kurasawa. Daarin klinkt de cadans van een tram door die van en naar de sloppen van een grote Japanse stad rijdt: dodeskadén... dodeskadén... Een geweldige vondst. Als Ten Berge deze indrukwekkende film die Kurasawa aan de rand van het faillissement bracht nooit heeft gezien, heeft ook hij een geweldige vondst gedaan.

Behalve de episode uit *De beren van Churchill* en de invloed van Gorter op de gemoedstoestand van Moortgat en zijn vrienden doemt in ‘Zeedorp’, het derde deel van *De jaren in Zeedorp*, ook een studio op, gemodelleerd naar het tuinhuis van Bep Reyers waarin Ten Berge sedert de late jaren vijftig vertoefde: ‘Moortgat kliefde hout in Betty Blommaerts tuin. Het nieuwe jaar had ingezet. De stem van Leo Ferré klonk door de open deur van de studio die hij in november had betrokken. [...] De blokken voor de haard van de weduwe stapelden zich op naast de sculpturen van haar vroeg gestorven man. De Gentse kunstenaar was op een dag in Zeedorp neergestreken, had er Betty ontmoet en was nooit meer vertrokken. Eugène Blommaerts beelden - gebogen lange gipsmodellen, dikwijls gebaseerd op bijbelse motieven - stonden al enkele jaren op het gazon tussen de bloemperken’. Of Ten Berge ook de studio van Van Domselaer in *De jaren in Zeedorp* heeft gebruikt, is mij niet helemaal duidelijk geworden, maar het zou me niets verbazen. In ieder geval figureert Van Domselaers belangrijkste leerling wel in Ten Berge's vertelling: ‘de

zingende bouwmeester' Henri Malefijt lijkt hier en daar verdacht veel op Simeon ten Holt.

Hiermee ben ik tenslotte aangekomen bij het onuitwisbare feit dat in *De jaren in Zeedorp* alle mogelijke sleutelfiguren uit Bergen rondlopen. Dat het boek binnen de kortste keren een tweede druk beleefde, is ongetwijfeld mede te danken aan hen en hun respectievelijke kennissenkringen. De vertelling *De jaren in Zeedorp* is geen klassieke sleutelroman, maar ze heeft er wel iets van weg. Het speelt in een tijd dat in de letteren geen verschil werd gemaakt tussen verhalen die echt gebeurd waren en verhalen die waren verzonnen. Bij literaire teksten ging hetbovenal om *close reading*. Dit werd een van de belangrijkste uitgangspunten

van het in november 1962 opgerichte literaire tijdschrift Merlyn. En daarmee ben ik weer terug bij het essay ‘Stijl’ van Gerrit Krol. Juist omdat H.C. ten Berge de vertelling pas na een jaar of dertig, veertig aan de vergetelheid heeft ontrukt, heeft hij de toenmalige werkelijkheid zo onbezorgd naar zijn hand kunnen zetten. Veel van de handeling in *De jaren in Zeedorp* is stellig echt gebeurd, getuige het geroezemoes in Bergen, maar Ten Berge heeft het met veel flair opgeschreven, alsof het allemaal is verzonnen. *De jaren in Zeedorp* is niet minder dan een grootse en meeslepende roman, - de beste die Ten Berge tot nu toe heeft afgeleverd en een boek dat mij veel leesplezier heeft bezorgd. Als ik me niet vergis, gaat het een grote toekomst tegemoet. Een conclusie waarmee ik liever niet dertig, veertig jaar wilde wachten.

H.C. ten Berge: *De jaren in Zeedorp*, Amsterdam, Meulenhoff, 1998

Reprise
Yves van Kempen

Uilenspiegel

De verhalen over Tijl Uilenspiegel komen van de straat, evenals die over de al even beroemde en beruchte overlever Reinaert de Vos. Zelf was hij ook een man van de straat, iemand die zich vooral thuis wist in de taal en het gedachtegoed van het volk. De verhalen over hem werden oorspronkelijk verteld op plaatsen waar mensen samenschoolden - op het marktplein, tijdens de kermis en in *kaberdoeskens*, danszalen en taveernen. Deze levenskrachtige cyclus overgeleverde anekdoten is na verloop van tijd op schrift gezet. Zo ontstond een bundeling anonieme, vermakelijke verhalen over de geslepenheid van een plebejer, een verzameling boerden zonder veel samenhang, grof en kluchtig, vol grappen en grollen die volgens het principe van de epische verdichting aan één persoon werden toegedicht. Een vagebond - en dat betekende in zijn tijd een leven te midden van over straat schuimende groepen migranten - die erop los liegt en bedriegt dat het een lieve lust is, die zich presenteert als een ‘knecht van vele meesters’, maar ook als een leerling in vele beroepen en ambachten zonder dat hij ook maar één vak zal of wil leren. Dat alles in een context waarin verstand en scherpzinnigheid centraal staan, terwijl intussen veelvuldig de wet wordt overtreden. Uilenspiegel is overigens geen vagebond *par excellence*, iemand die je moetvrezen. Agressie is hem vreemd, in de marge van de samenleving neemt hij vooral de positie in van clown en charlatan, van een bedrieger die uiterst handig gebruik weet te maken van de goedgelovigheid van vijftiende en zestiende eeuwer.

Zou Uilenspiegel ooit hebben bestaan? Dat is niet met zekerheid te zeggen. Wel weten we dat Hermann Bote, gemeentelijk schrijver uit Brunswijk, in zijn *Wereldkroniek* (1493) noteerde dat er in 1350 tijdens de grote pestepidemie ene *Ulenspiegel* gestorven was te Mölln. Of het hier gaat om de man gaat die volgens de ene legende werd geboren in het Saksische Kneitlingen en volgens de andere in het Vlaamse Damme, blijft gissen. Echt belangrijk is dat overigens ook niet. Veel meer telt dat de van oorsprong ongetwijfeld Nedersaksische fratsenmaker slechts vanuit de verte lijkt op de Vlaamse held uit het weergaloze epos van Charles de Coster (1827-1879). En daar hebben we opnieuw een overeenkomst tussen Uilenspiegel en Reinaert te pakken. Beide zijn in feite vreemdelingen op de piekwaar ze tot volledige ontplooiing kwamen. Voor de uit Duitsland afkomstige Tijl en de Franse Reinaert, deze meedogenloze spotters met kerk en staat, geldt dat de Vlaamse grond hun de klassieke bodem verschaft waarop ze hun theater van de

lach kunnen uitvoeren, een theater dat minstens even vaak tragedie is als komedie. Datzelfde geldt overigens voor de vele drama's die zich op het politieke en militaire slagveld dat Vlaanderen was en altijd is gebleven hebben afgespeeld omdat ze ook

nogal eens in een klucht verkeerden. Daarbij, de dubbelmoraal is vermoedelijk nergens zo joviaal als in het land van Breugel.

La légende et les aventures héroiques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays des Flandres et ailleurs, zoals de titel van de Vlaamse *Uilenspiegel* voluit luidt, verscheen op oudjaarsdag van het jaar 1867. Met zijn Vlaamse vader en Waalse moeder is de auteur ervan, Charles de Coster, tot op de dag van vandaag het prototype van de politiek correcte Belg, het product namelijk van een *métissage*. Al zal hij zich zijn leven lang het meest aangetrokken voelen tot de Franse cultuur -auteurs als Rabelais en Montaigne waren zijn favorieten -, de Vlaamse zaak ging hem wel degelijk aan het hart. In de Franstalige kringen waarin hij verkeerde, hield men aan de gedachte vast dat alleen een hecht samengaan tussen Walen en Vlamingen de jonge Belgische staat een eigen identiteit zou kunnen geven, krachtig genoeg om de expansiedrift van Napoleon III te weerstaan, de man waarvan men vermoedde dat hij op het Belgenland had gemunt.

Het waren roerige jaren waarin Charles de Costers schrijversleven tot bloei kwam. België ontwikkelde zich na de opstand van 1830 in snel tempo tot een kapitalistische samenleving waarin liberalen en klerikalen elkaar voortdurend naar het leven stonden. Toch werd ondertussen wel gezocht naar allerlei eigen uitingen van nationaal en cultureel bewustzijn die een uitstraling zouden moeten krijgen tot ver in de toekomst. Daaraan wilde De Coster schrijvend zijn eigen bijdrage leveren, en omdat hij overliep van bewondering voor de Duitse romantiek hoeft het geen verwondering te wekken dat hij teruggreep naar het roemruchte verleden. Mikkend op het moment waarop naast een gevoel van nationale eenheid er in België ook een eigen letterkundige traditie zou bestaan, begint hij aan de *Uilenspiegel* met de uitdrukkelijke bedoeling er alvast beide elementen in te verenigen.

De Coster kiest voor de zestiende eeuw, de periode waarin Vlaanderen wordt opgestuwd door de conjunctuur van een zich in volle hevigheid ontwikkelend handelskapitalisme. Dat is evenwel tevens de tijd waarin de Waalse gewesten nog volledig in de greep zijn van een volslagen achterlijk feodalisme, en daarmee van een adel die overal rampspoed veroorzaakt. De Coster verwijst daar in zijn boek meer dan eens naar. Waals-zijn staat voor hem gelijk aan onderdanigheid en blind vertrouwen. Al mengt Uilenspiegel zich amicaal tussen beide gezindten, de Walen en Vlamingen, ondertussen vertegenwoordigt zijn geest ondubbelzinnig het onbuigzame verzet tegen de dwingelandij van de Spaanse overheerser met haar inquisitie en uitbuiting. Zijn Uilenspiegel is bovenal een ‘Vlaamse kop’, een onverzettelijke maar charmante stijfkop dus.

Met die keuze voor Vlaanderen en de Vlaming bezegelt hij, zo blijkt achteraf, het tragische lot van zijn voortreffelijke epos. Hoewel in het Frans geschreven, figureert het boek in de literatuurgeschiedenis van dat land hooguit als voetnoot, voor de Nederlandse geldt *De legende en de heldhaftige, vrolijke en roemruchte daden van Uilenspiegel en Lamme Goedzak in Vlaanderenland*, hoezeer ook verbonden met het eigen verleden - de jaren van de Opstand - als vertaalwerk. Doordat de Belgen alleen maar zijn blijven ruziën over de aard van hun nationale eenheid zonder die ooit tot stand te brengen, is Charles de Coster feitelijk de eerste én enige Belgische auteur *pur sang* gebleven.

Wie De Costers' Franse Uilenspiegel doorbladert, ziet in één oogopslag hoe moeilijk deze ‘Vlaamse primitief’ zich in Franse woorden laat schilderen. Ter illustratie een voorbeeld. We bevinden ons in Brugge, te weten op de plaatselijke rendez-vous-plek waar het vol is van ‘vrouwen, meidekens en knapen arm in arm, met bloemen getooid, die malkander tederlijk in de ogen bezagen en dicht tegen malkander gedrongen gingen’. De Coster schrijft dan: ‘Ulenspiegel et Lamme vinrent

a l'endroit appelé Minne-Water, Eau d'Amour; mais les grands docteurs et Wysneusen savantasses disent que c'est Minre-Water, Eau des Minimes'. Hoeveel soepeler klinkt die woorden niet in het voortreffelijke Nederlands dat Richard Delbecq er het hele boek door van maakt: 'Uilenspiegel en Lamme kwamen aan het Minnewater, hetwelk de grote doctoren en wijsneuzige wijsgeren halsstarrig doen afstammen van Minrewater of Minderbroederswater'. Die vertaling uit 1896 is zonder enige reserve van een uitzonderlijke klasse. In haar woordrijkdom en talige vindingrijkheid is ze veel meer dan een herschepping van het origineel. Richard Delbecq heeft er - samen met zijn kompaan René de Clercq die de liederen voor zijn rekening nam - de ziel van Uilenspiegel in weten

vast te leggen en die bestaat, zoals bekend, voornamelijk uit taal. Tijl is een schalks, spitsvondig en weergaloos grappenmaker, verzot op woordspel. Vooral het letterlijk nemen van alles wat wordt gezegd of gevraagd is zijn handelsmerk. Door van die gave gebruik te maken redt hij zich voortdurend uit allerlei hachelijke situaties waarin geldgebrek, belediging van eenvoudige lieden, hooggeplaatste prelaten en liefdesaffaires hem hebben gebracht.

De Costers boek is regelmatig vertaald, onder meer door A. van Boeckxel (1943), Theun de Vries (1947), André Schreurs (1965), Willy Spillebeen (1989) en recentelijk door Chris van de Poel. Maar die van Delbecq en De Clercq blijft wat mij betreft die met de hoogste authenticiteitswaarde.

Tijl Uilenspiegel kent vele gezichten, verkleedt zich in de meest vreemdsoortige gedaanten en oefent de merkwaardigste beroepen uit. Van koster tot kooldrager, elk wambuis lijkt hem als gegoten te zitten. Hij is een ontiegelijke uitvreter en onverzadigbaar potverteerder die zich met plezier te buiten gaat aan de platste faecale grappen. Aldus verraadt hij zijn afkomst uit de traditionele strontfolklore, en wel de meest brutale en agressieve vorm daarvan. Aan de scatologie zou ook zijn naam zijn ontleend. *Uhlen* is een Duits woord voor vegen, *Spiegel* is in de taal van de jacht het achterste van het wild, en in het Nederduits tevens een equivalentvoor het menselijke achterwerk. De samentrekking van dit alles levert Tijls vagebondische lijfspreuk op: ‘Lik m'n reet’.

De Coster tilt hem bijna van begin aan boven dit milieu uit. Dat begint al bij de naamgeving. Als Uilenspiegel nauwelijks vijftien jaar is, bouwt hij in Damme een tent waarin hij iedere bezoeker voor een minimale vergoeding ‘zijn tegenwoordig en toekomstig gelaat kon afgebeeld zien’. Door zijn klanten met woord of gebaar het eigen gedrag terug te spiegelen, laat hij ze achter hún waarheid komen. ‘En in stee van te zeggen in Vlaamse sprake: “Ik ben ulieden spiegel,” zei hij kortweg: “Ik ben ulenspiegel,” gelijk thans nog gezegd wordt in Oost- en West-Vlaanderen. En zo kwam hij aan zijn bijnaam Uilenspiegel’. Vervolgens maakt De Coster van hem een patriot die uitgroeit tot de geest van Vlaanderen en omgeeft hij hem met de lieftallige Nele, het hart, en vriend Lamme Goedzak, de pens van Vlaanderen.

Stilistisch gezien is De Costers boek een uitgebalanceerde mix met als voornaamste ingrediënten: het rauwe realisme van de middeleeuwse volksboeken, de exuberante en zinnelijke woordenrijkdom van Rabelais en de op het volkse leven geënte beeldtaal van de door hem al even bewonderde Pieter Breugel. Aanvankelijk doet Uilenspiegel zijn patroonheilige Sint Tijlbert, ‘naam, die bediedt vlug te been, om te gaan waar het goed is’, alle eer aan. Hij is vooral langs 's heren wegen te vinden, zwervend tussen Brugge, Rome, Wenen, Neurenberg en Gent, met de neus als kompas op zoek naar de ‘hemelse geur van stoverije’. Want zonder een stevig hap hou je zo'n ‘Odyssee’ niet vol. De nu volgende en zeer onvolledige opsomming kan dienen om een indruk te krijgen van wat er zoal zijn keelgat passeert: ortolanen, lijsters en sneppen, bonen met spek, kiekens, kalfsvlees en hamelbout, witte en zwarte pens, nieren, hanekammen, kalfszwezerik, kapoenen, eenden en duiven, schelvis, forellen, palingen en karpers. En daar worden dan liters bier en vele pinten wijn bij gedronken. Vermoedelijk nergens in de binnen- en buitenlandse literatuur is er als het om eten en drinken gaat zoveel smakelijke overdaad als in dit boek.

Gaandeweg het verhaal verandert Uilenspiegel van een onbedaarlijk spotter en levensgenieter die zijn slachtoffers uit alle lagen van de bevolking kiest en bestookt - boer, handelsman, paus, niemand wordt gespaard - in een overtuigd en levenslustig strijder vóór de reformatie en tegen de Spaanse overheerser met zijn gruwelijke inquisitiepraktijken. Dan ook verandert het episodisch, anekdotisch en boertig karakter van het boek en krijgt het epos samenhang. Uilenspiegels omzwervingen

worden ondergebracht in een strakke verhaallijn waaruit van nu af aan de opstandigheid niet meer zal wijken.

Tijl en Philippus, het koningskind van Karel de Vijfde, de troonopvolger die, volwassen geworden, de noordelijke gewesten op de meest gruwelijke wijze zal tiranniseren met meedogenloze plakkaten en bijbehorende terechtstellingen, zijn volgens hun geestelijke vader op dezelfde dag geboren. Dat is dan meteen ook hun enige overeenkomst. Wat hun karakters betreft zijn ze in alle opzichten elkaars tegenpolen en in hun activiteiten elkaars tegenspelers. Anders dan de goedlachse, ruimdenkende, openhartige en gevoelige Tijl,

is de infant een irritante huilebalk, een enge en laffe gluiperd, een kwelgeest met een siberisch gevoelsleven. En waar Uilenspiegel, ouder geworden, een ruimhartige charmeur wordt die het uiteindelijk met Nele zal houden, is de enige liefde die het koningskind kent de eigenliefde, en verlustigt hij zich bij voorkeur in zoiets als het doodpletten van vliegen -bij honderden als het moet - totdat 'zijn vingers te zeer beefden om hun bloedige bezigheid voort te zetten. En in die wrede uitspanning vond hij een genot, mits geilheid en wreedheid twee eerloze zusteren zijn'. Van begin af aan wordt Filips II in de roman neergezet als een geboren ketterverbrander.

De kentering in Uilenspiegels turbulente leven komt met de dood van zijn vader Klaas die verdacht van ketterij op de brandstapel zal sterven. Een onrechtvaardigheid die Uilenspiegel niet kan verkroppen en met zijn as in een roodwit zakje op de borst als 'geus' gaat wreken. Terwijl overal stadsherauten onder bazuingeschal en tromgeroffel de plakkaten aflezen die aan 'ketteren, mannen, vrouwheden en meidekens' het vuur beloven als ze hun dwalingen niet opgeven, trekt Tijl van hot naar her. Hij luistert de prins van Oranje, de graven Egmond, Hoorne, Lodewijk van Nassau en Van Hoogstraten af tijdens een geheim onderhoud, zittend in de schoorsteen van een open haard. Ronselend voor de Zwijger, dwalend tussen rad, galg en brandstapel, gaat hij samen met zijn makker Lamme Goedzak op zoek naar de krachten die de nationale revolte stuwen en tot een goed einde kunnen brengen. Zij verzeilen in de meest netelige situaties maar Uilenspiegel blijft zelfs bij de grootste ellende altijd zijn goed humeur houden, zoals onder meer blijkt uit de woorden die hij zijn trouwe vriend ergens toevoegt: 'Ge moet toch bekennen dat ons bestaan heel vrolijk is: wij doden onze vijanden; wij spotten met hen, hebben onze tassen vol florijnen en daalders, wij zijn gevoed met vlees, met brood en met wijn. Wat wilt gij nog meer, pluimzak?'.

Tenslotte bevrijdt het land zich van de gehate vorst en volbrengt Uilenspiegel zijn zelfopgelegde missie. Die bestond, naast de wraakneming op de verrader van zijn vader, uit het opsporen van de 'Zeven', te weten de zeven hoofdzonden die, eenmaal omgezet in de zeven hoofddeugden de Nederlanden vrede en gerechtigheid zouden brengen. Zo eindigt de roman dan met een mythische apotheose wanneer de zeven hoofdzonden tenslotte tot as verbranden: 'En uit de asse kwamen zeven andere beelden te voorschijn; het eerste zeide: "Ik was Hoveerdigheid, nu heet ik edele Fierheid." De anderen spraken ook, en Uilenspiegel en Nele zagen Zuinigheid komen uit Gierigheid, Levendigheid uit Gramschap, Eetlust uit Gulzigheid, Wedijver uit Nijd, en Dromerij van dichters en denkers uit Traagheid. En de Onkuisheid, op haar geit, veranderde in een schone vrouw, die Liefde heette'.

De Costers boek oogste slechts weinig waardering, toch kreeg zijn Uilenspiegel een stoet van gekloonde dubbelgangers achter zich aan van zeer divers pluimage: naast de romantische heb je de anarchistische, de communistische en socialistische Tijl. En uiteraard ontbreekt ook de kinder-Tijl niet. Bij de opkomst van het fascisme krijgt hij zelfs een onvervalste Duitse Stahlhelm opgezet. Met die ijzeren pispot op zijn kop gaat hij als lid van de Hitlerjugend werven voor de Waffen-SS en het Oostfront, en wordt hij in plaats van rebel de klokkenluider van de IJzertoren in Diksmuide, dit onheilspellend symbool en bedevaartsoord van eng Vlaams nationalisme. Het kan verkeren. In België kijkt men daar niet van op.

> *Van de meerdere malen vertaalde* La légende d' Ulenspiegel *van Charles de Coster is momenteel alleen nog de meest recente van Chris van de Poel verkrijgbaar, gepubliceerd door uitgeverij Houtekiet. Daar ook verscheen van de hand van Marnix Beyen*, Held voor alle werk. De vele gedaanten van Tijl Uilenspiegel. *Andere studies over de Tijl-figuur zijn*

onder meer te vinden in het voorwoord van de vertaling van Theun de Vries (Contact-Klassieken, 1947) en Bronislaw Geremek, Het Kaïnsteken. Het beeld van de armen en vagebonden in de Europese literatuur van de 15e tot de 17e eeuw. *Anthos/ Hadewijch 1992*.

Poste restante
Ron Elshout

Woorden en zinnen

Van Miriam Van hee verscheen, in een mooi gebonden uitgave, *Het verband tussen de dagen, gedichten 1978-1996*. Volgens de flaptekst dringt Miriam Van hee ‘in haar fluisterende, onnadrukkelijke maar daarmee niet minder precieze en ritmische stijl op welhaast terloopse wijze door in gemoedstoestanden waarvoor we ontoereikende woorden gebruiken als weemoed en verlangen, verwachting en teleurstelling, besluiteloosheid en onzekerheid.’

Nu kan het waar zijn dat de dichteres met betrekking tot de grote thema's waar zij over schrijft (en die ik in de kantlijn genoteerd had als relaties, dood, vervreemding, liefde, eenzaamheid, verlies, vertwijfeling) helderheid verkrijgt, maar mij gebeurde tijdens het lezen - ondanks zicht op en begrip voor de strekking -weinig.

Dat komt vooral doordat ik blijkbaar een andere opvatting heb dan Van hee over wat poëtisch taalgebruik is en zou moeten doen. Ergens schrijft zij: ‘dat we de dingen kunnen / noemen bij hun namen / en ze veranderen.’ Mijn indruk is dat je de dingen juist niet verandert als je ze bij hun naam noemt. De flaptekst suggereert dat zij andere dan de ‘ontoereikende woorden’ gebruikt, maar het valt op dat de dichteres - in een poging duidelijkheid te scheppen? -vaak expliciteert. Ze gebruikt woorden om al die grote gevoelens bij name te noemen en schrijft dan: ‘ziek’, ‘treuriger en bleek’, ‘al zenuwachtig’, ‘eenzaam’; een concentratiekamp ligt ‘treurig te getuigen’. Op deze manier gebeurt er voor mij in het gedicht te weinig, er breekt niets door in de taal waardoor ik buiten de beschreven situatie en buiten het gedicht blijf - dat me dan ook niet ‘overkomt’.

Van hee beschrijft een familieritje in een veel te kleine auto, de duisternis valt in, het lijkt al winter maar het is pas september, en met haar moeder komt ze niet echt aan de praat, al jaren niet. Ze schrijft in een later gedicht: ‘zo schrijf ik niet om te zeggen / dat ik dit heb gedaan of daar / ben geweest’, maar het gedicht doet desalniettemin aan als een dagboekblad met hier en daar formuleringen die aandoen als een psychologisch verslag: ‘ik weet het niet, zeg ik / alsof ik antwoord / op een vraag maar ik bedoel / misschien iets anders, net / als zij en zo praten wij / aljaren over haar en mij’. Het is inderdaad glashelder geformuleerd en ik kan beamen wat er staat, maar er breekt in de bedachtzame formuleringen weinig van de onoverbrugbaarheid of de onmacht door, die naar mijn idee wel uitgelegd worden, maar niet geëvoceerd, waardoor ik er geen deel van uitmaak, of het gedicht niet van mij. Misschien als die laatste drie regels weggelaten waren...?

Rond het werk van Miriam Van hee is een beetje de ‘geen-woord-te veel-mythe’ gegroeid: hoe ‘subtiel’ en ‘beheerst’ het zou zijn en hoe ‘karig’ haar woordgebruik.

Vreemd genoeg ervaar ik nogal eens een teveel. Zo schrijft ze: ‘de lucht leek / door van gogh geschilderd’ en voegt daar mijns inziens volkomen overbodig de uitleg ‘onbestemd en wispelturig’ aan toe. In de reeks ‘Olga op het dodenveld’ staat ‘het ijs dat langzaam / in haar groeit’. Dat is een vorm van verkilling die zich direct omzet in een gevoel zonder dat daarmee alles verklaard wordt. Maar dan vervolgt ze: ‘het zoeken / is al naar de dood’ en vloeit de spanning weer weg. Vervolgens: ‘tot plots een buizerd overvliegt’. Een schrikeffect! Daar wordt aan toegevoegd: ‘op zoek naar voedsel’. Ik zie de tegenstelling met het zoeken naar de dood en daardoor de ommekeer in de gedachtegang wel, maar het schrikmoment wordt van een interpretatie voorzien en is daardoor in het gedicht geen schrikmoment meer. Wellicht had een andere formulering (‘- die zoekt voedsel’) het momentele beter gehandhaafd.

Het gedicht eindigt: ‘het kind dat huilt en moe is / wat is daar dan zo troostrijk aan’. Het is Van hee die de vraag stelt, terwijl ‘en dat is troostrijk’ de vraag *bij mij* opgeroepen zou hebben.

Er zijn strofen waarin ze de taal het werk optimaal laat doen:

> Langzaam glijden hier de uren
> in een bestaan waarin het spreken
> al bijna onmogelijk het lachen
> ongehoord is het zwijgen
> een ziekte

Hier veroorzaakt de concentratie in het taalgebruik, die ontstaat door de apokoinouconstructies en de enjambementen, meerduidigheid. Elders gaan het echter in een overigens mooi en aangrijpend gedicht naar mijn idee weer mis:

> de ribben zijn van het geraamte
> het mooiste onderdeel, ze doen
> aan vleugels denken of een soort
> accordeon waar leven in- en uitgaat
> je ziet ze beter
> na de hongersnood of in het massagraf
> het zijn de rimpels in het zand
> als de zee zich heeft teruggetrokken
> het zijn de breekbaarste takken
> van de bomen die in open vrachtwagens
> worden weggevoerd

De vijfde en zesde regel hadden er van mij uitgemogen. Het gruwelijke beeld wordt in de laatste twee regels toch al meer dan voldoende opgeroepen door die ‘open vrachtwagens’ en het woord ‘weggevoerd’ en dat maakt de vijfde en zesde regel overbodig en te nadrukkelijk.

Het lijkt erop dat Miriam Van hee, op zoek naar een duidelijkheid die de mijne niet is, niet durft te vertrouwen op de evocerende kracht van de taal, omdat zij een dichter van woorden is, valt dat des te meer op. Van Leonard Nolens verscheen de vierde, vermeerde drukvanHart *tegen hart, gedichten 1975-1996*. Ookzijn gedichten hebben een hoog ‘dagboek-’ en ‘nadenkgehalte’, maar verder gaat de vergelijking met de poëzie van Miriam Van hee voornamelijk mank. De meeste gedichten van Nolens zijn letterlijk tweemaal zo breed als die van Van hee en ook zijn toon is breder. Nolens is een dichter van zinnen.

Zoals uit zijn inmiddels vier gepubliceerde dagboeken blijkt, *leeft* Nolens zijn poëzie. Hij gaat elke dag naar Missenburg (What is in a name?) vanwege zijn poëzie, hetgeen niet zonder consequenties is. Het leven wordt voor een deel opgeofferd aan de taal en lost er in op:

Zonder mij

> Wat kan ik voor je doen, ik heb alleen maar woorden.
> Met die muziek heb ik ons huis gebouwd, mijn leven
> Vernield om toe te zien of dood de moeite waard is,
> Of ik daar weg mee kan zonder te moeten sterven.
>
> Wat kan ik voor je doen, ik moet toch van je blijven.
> Ik heb je toch op mij genomen zonder je te nemen,
> Zonder me te geven want ik ben alleen maar jij.
> Ik ben alleen maar jij geweest om niet te moeten zijn.
>
> Ik ben alleen maar jij geworden om niet ik te zijn.
> Dat is een laffe liefde, Zoet, vergeef het mij.

Wat kan ik voor je doen, ik ben alleen maar woorden,
Wou je worden, wou ons worden zonder mij.

Een dergelijk gedicht is een aangrijpende poging te formuleren dat iemand aan zichzelf ontsnapt, zou willen ontsnappen, niet kan ontsnappen - enfin, een ingewikkelde kluwen van gemoedsgesteldheden, waarin Nolens de mogelijkheden van de taal ten volle uitbuit. Het enjambement aan het eind van de tweede regel, waardoor ‘mijn leven’ even een opsomming vormt met ‘ons huis’ voordat het de vernieling ingaat, de meerduidigheid van ‘blijven’, het ongetwijfeld serieus te nemen spel met ‘woorden’ en ‘worden’, de verandering van ‘heb’ uit regel 1 in ben.

Het paradoxale van Nolens' poëzie is, dat ze van oorsprong egocentrisch, zo niet solipsistisch is, maar dat zijn persoonlijkheid, naarmate de tijd vordert, steeds verder in zijn gedichten openwaaiert. Daardoor is het mogelijk dat Nolens' ik voor de duur van het gedicht ‘mijn ik’ wordt. Ook daarin verschilt zijn werk, dat bijna dezelfde tijd omspant, van dat van Van hee, bij wie veel minder ontwikkeling valt waar te nemen.

Haar flaptekst spreekt terecht van een affirmatiever (=bevestigender) en bedachtzamer geworden poëzie. Het lijkt er op dat Nolens' toon steeds trefzekerder en krachtiger wordt, waardoor de taal volop zijn werk kan doen. Een agressieve regels als ‘Haar woorden buiten in mijn oren als zij zwijgt’ zet zowel de verhouding tussen de ‘zij’ en de ‘ik’ als het gedicht op spanning. Nolens kan in schijnbare eenvoud verwarde en tegenstrijdige gevoelens beschrijven én oproepen: ‘Omdat ik haar begrijp: Ga weg, laat mij alleen, / Gilt het in haar, laat mij alleen maar hou me vast.’

Aan zo'n woord als ‘gilt’ is af te lezen dat het niet zonder pathos gaat, maar zelden of nooit gaan zijn gedichten aan pathetiek ten onder. Dat heeft alles met beheersing te maken, want Nolens' breedte is niet tomeloos. Zijn adjectieven zijn zelden redundant, maar voegen iets beeldends toe: ‘Dik oktoberochtendlicht, gulzige magerte van de nazomer.’ Leonard Nolens is alles behalve fluisterend en onnadrukkelijk, zijn inzet is het leven zelf en dat zullen we weten ook: zijn zinnen zijn meer dan toereikend.

In de gedichten van Van hee sneeuwt het vaak, maar ik onderging zelden kou, angst of verlatenheid, terwijl het daar wel om ging. Bij Van hee sneeuwt het zo: ‘straks sneeuwt alles onder’, bij Nolens zo:

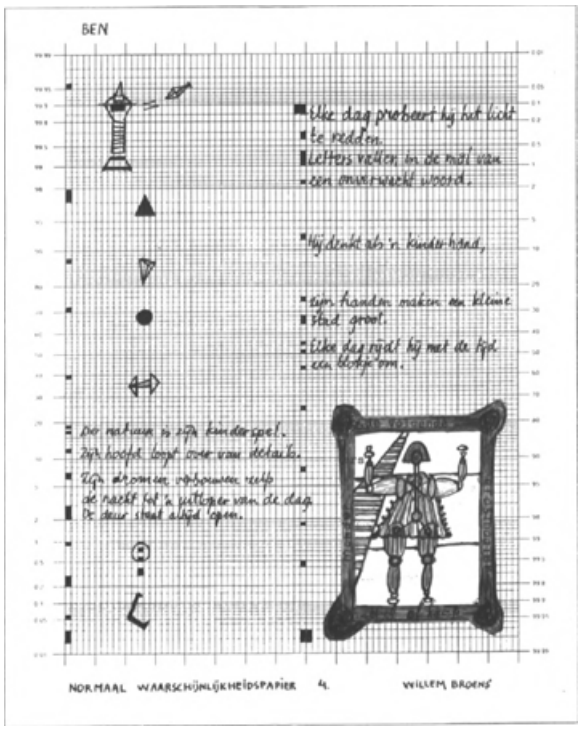
> Ze slaapt en dat is stil. Dan sneeuwt het in de kamers
> Van het huis waarin ik woon met mijn vriendin.
> Ze ligt er naakt en wit, een ademende steen,
> Een groot en lastig beeld waaraan ik mij moet stoten,
> Een scherp gewicht dat ik moet dragen alle dagen,
> Alle nachten dat haar slaap me uit de slaap houdt.

Die wens uit ‘Zonder mij’, terwijl je bent aan het verdwijnen in je poëzie op te gaan in een ‘ons zonder mij’, is onvervulbaar en die onvervulbaarheid slaat neer in Nolens' gedichten. Omdat die ‘alleen maar woorden’ zijn, kunnen ze er niet mee samenvallen en schieten dus altijd tekort. Leven en denken vallen in gedichten kapot. Daarin schuilt poëtische spanning. Als Nolens al verdwijnt, dan met mate, namelijk in een ‘goudwolk van scherven’, zoals de laatste regel van de verzamelbundel luidt - bij wijze van opmaat tot meer?

Literatuur

Miriam Van hee, *Het verband tussen de dagen, gedichten 1978-1996*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1998.
Leonard Nolens, *Hart tegen hart, gedichten 1975-1996*. Vierde, vermeerderde druk. Amsterdam, Querido, 1998, *Een lastig portret, dagboek 1994-1996*. Amsterdam, Querido, 1998.

[Normaal waarschijnlijkheidspapier 4 - Willem Broens]



[Nummer 263]

Voorwoord

Deze aflevering van BZZLLETIN is gewijd aan de literatuur van de grote stad. De vraag die we de verschillende auteurs in dit nummer voorlegden was: hoe beweegt een literair auteur zich door de grote stad en welk beeld presenteert hij daarvan in zijn werk? Zoals de titel van dit nummer aangeeft, ging de redactie bij die vraag niet uit van de modieuze trend om in een stad de omzwervingen van een auteur na te gaan, vaak met de bedoeling om de fictie op haar realiteitswaarde te beproeven. Veeleer ging het ons erom de literaire fundamenten op het spoor te komen die aan verschillende stadsbeelden ten grondslag liggen.

Een korte routebeschrijving voorkomt wellicht dat de lezer in dit nummer verdwaalt:

Hans Aarsman reisde in 1990 naar Berlijn en naar (toen nog) Oost-Duitsland; met zijn impressies opent dit nummer. Yves van Kempen zet vervolgens in een inleidend artikel verschillende befaamde stadsromans in literair-historisch perspectief. Aansluitend enkele essays over hoogtepunten in de literatuur van de grote stad: over het Berlijn van Döblin; Dublin, Triest en Zürich in het werk van James Joyce; het Parijs van Pierre Reverdy, en Moskou, gezien door de ogen van Walter Benjamin.

Fotograaf Harry Pierik leverde de beelden bij twee essays van Paul Gellings; het eerste over (opnieuw) Parijs - dit maal het Parijs van Modiano - het tweede over het beeld dat Mulisch in zijn werk geeft van de verschillende huizen die hij bewoonde. Haarlem speelt, zoals Colette Krijl benadrukt, ook een allesbepalende rol in de laatste drie romans van Louis Ferron. Peter Claessens bestudeerde de architectuur van Bordewijks verhaal ‘Passage’ en Ron Elshout ging naar Venetië met het werk van onder meer Thomas Mann op zak.

Hans Aarsman
Entschuldigung, wie heisst denn diese Strasse?

De ene week ben ik in de DDR waar het sociaalcommunisme de laatste stuiptrekkingen vertoont en de andere week sta ik aan het bed waarin mijn vader op de dood ligt te wachten. Zo spring ik heen en weer tussen twee toekomstig verleden tijden. Ergens moet een verband zijn, maar ik zou niet weten waar.

Over het algemeen is men van mening, hoe meer een fotograaf van het onderwerp weet, des te beter voor de foto's. Voor ik naar de DDR ging wist ik weinig van dat land en eenmaal ter plekke heb ik me opzettelijk afzijdig gehouden van de mensen. Want de laatste tijd denk ik, hoe meer ik weet des te minder ik zie. Zonder voorkennis biedt het zichtbare meer aanknopingspunten. Het komt er dan op neer dat je als een slaapwandelaar door zo'n land trekt, teruggetrokken en in gedachten verzonken. Niemand om het hart tegen te luchten behalve het zwarte boekje waarin ik deze aantekeningen heb gemaakt.

In Leipzig maakt een vrouw in het voorbijgaan een opmerking die ik niet versta. Op mijn verzoek herhaalt ze wat ze zei en ontdekt dat ik uit Nederland kom. Ze pakt mijn arm, knijpt en streelt. In de oorlog had een dwangarbeider bij haar ouders ondergedoken gezeten. Hans de Klok uit Culemborg. Tegen het einde van de oorlog was ze zwanger geworden, maar hij wilde niet trouwen, moest nog studeren, zei hij. Ze liet het kind komen, wat normaal was in die dagen. Een dochter, die inmiddels zelf kinderen heeft. Ze heeft Hans indertijd wanhopige brieven geschreven, maar hij reageerde niet. Zijn moeder daarentegen wel.

Plauen, 1990

Maagdenburg, 1990

Ze schreef dat haar Hans niet met een vrouw mocht trouwen die bezeten was van de duivel. Ze doelde daarmee waarschijnlijk op het communisme.

Vreemde gewaarwording. Het overzicht kan zich ook in het detail bevinden, de macrostand van het zicht. Zou het bijvoorbeeld niet kunnen dat heel Oost Duitsland zich weerspiegelt in een tafelkleedje zoals dat in 'Der Bauernkuche' te Dedelov? Op het eerste gezicht is dit kleedje gestopt met drie lapjes van een afwijkende kleur. Ik voel me meteen thuis. Bij nader inzien blijken onder het peper-en-zoutstelletje nog drie stoplapjes schuil te gaan, onder de servettenstandaard twee en de laatste verbergt zich onder het vaasje met chrysanten.

In de centra van de steden moet ik soms mensen aanspreken omdat nergens een bordje te bekennen is met een straatnaam. Om disciplinaire redenen noteer ik bij elke opname tijd en plaats. Entschuldigung, wie heisst denn diese Strasse?
Blijkt dat de meesten niet weten waar ze lopen. [De] oorzaak ligt bij de straatnamen zelf. Ook mijn [geheu]gen zou te kort schieten als in alle steden de belangrijke straten naar Marx, Hegel en Liebknecht vernoemd zouden zijn. Als straatnaam zijn verder zeer in trek August Bebel, Otto Grotewohl, Wilhelm Pieck en Ernst Thalmann. Tien tegen een dat ook zij grootheden zijn uit het socialistisch verleden. En dan zijn er nog de zeer deprimerende Strassen der Nationen, de Friedenallees en de Platzen der Solidarität.

Toen ik op zoek naar een hotel links voorsorteerde op een Ernst Thallmanplatz met de kennelijke bedoeling om een Freiheitstrasse in te rijden, versperde een lichtblauwe Trabant mij de doorgang. Het was daar blijkbaar verboden voor te sorteren en dan de Freiheitstrasse in rijden, want wees de bestuurder, ik zou daarbij de ononderbroken witte middenstreep overschreden hebben. Ik maakte een gebaar dat de brave man niet kende en reed de Solidaritätsallee op om op de hoek met de Kurt Fischerstrasse te keren en dan

terug naar de Freiheitstrasse, maar nu aan de goede kant van de Ernst Thalmannplatz. Begint een ander achter me te toeteren, omkeren mag daar niet op de hoek van de August Bebelstrasse, er staat immers een bord met een gebogen pijl en een streep erdoor. Deze weggebruiker begreep kennelijk de strekking van mijn gebaar, want hij zette luid toeterend de achtervolging in. Pas op de rondweg hield het toeteren op. Daar zette ik een dag eerder dan gepland koers naar het Westen. Elf uur later zat ik in Amsterdam, waar ze dubbel parkeren, de stoepen volschijten en maling hebben aan alles en iedereen.

Vanmorgen weerzien met Pa. Hij stak van plezier zijn magere armpjes in de lucht. Deze scène zou ik me later steeds weer voor de geest halen, dat hij anders zo stug was en nu opeens zo geestdriftig. Hij schoof zijn zegelring van zijn vinger en gaf hem mij. Is dat niet een beetje voorbarig, vader? Liever met warme handen dan met koude, jongen, sprak hij en hij schoot er zelf vol van. Ondertussen hield ik me bezig met de praktische zaken. De ring was te klein voor mijn middelvinger. Hij paste alleen om mijn pink. Had ik geen hekel gehad aan ringen in het algemeen en aan pinkringen in het bijzonder, dan liep ik nu rond met vaders zegelring.

Je hebt wel voor hetere vuren gestaan, heb ik op de toilet tegen hem gezegd. De tranen sprongen hem telkens in de ogen als het niet lukte zonder hulp zijn kont af te vegen. Dan sta je daar zo oppermachtig te wezen met je kordate optreden. Hoe die meedogenloze voorsprong van de gezonden op de zieken te verkleinen? Er zijn heel wat bezoeken aan de toilet voorbij gegaan, voordat ik die ene troostende zin had gevonden.

Wanneer een steeksleutel enige tijd ongebruikt blijft liggen, biedt hij nog geen troosteloze aanblik Maar zo'n verlaten douanecomplex bij grensovergang Helmstedt, dat nu zonder slag of stoot kon worden gepasseerd, is ogenblikkelijk een zielige vertoning. Lachwekkende ernst der volwassenen, hoe kan men hun wereld nog serieus nemen? Hele pelotons Vopo's die gisteren nog kwaadaardig onder auto's naar schimmen zochten, zitten vandaag thuis op de bank en trekken gewillig de voeten op als moeders met de stofzuiger langskomt.

Langs de Elbe volg ik de grens. Aan Oostduitse zijde een liftster opgepikt die naar Hamburg wil om een baantje te vinden. Geen werk waarbij het om het lijf te doen is, verzekert ze ongevraagd. Had ik haar maar laten staan, want nu begint ze over een lift die laatst tegen haar wil eindigde op zo'n eenzaam bospaadje. Ze heeft daarnaast nog verkering gehad met een jongen uit Mozambique, die alleen maar met haar wilde slapen.

We steken de grens over. Bij een stoplicht maakt ze een grondige studie van twee Westduitse fietsers die naast ons op groen staan te wachten. Ze zijn eigenlijk net als wij, stelt ze vast.

Wat gebeurt eigenlijk als je een stad binnenrijdt met geen andere bedoeling dan zo snel mogelijk die stad weer te verlaten op weg naar een volgende om die ook weer achter te laten en zo door tot het donker wordt? Dan een hotel zoeken om te eten en vroeg de ogen te sluiten zodat de volgende morgen bij het eerste licht het patroon zich kan herhalen.

Drie dronken kerels schoppen een rol wc-papier voor zich uit, een roze streep over de stoep. De totale afstand die een rol Oostduits wc-papier kan overbruggen bedraagt veertig stappen. Het overkomt de mannen nogal eens dat de rol blijft liggen. Dan keren ze plichtsgetrouw op hun schreden terug en proberen hem opnieuw te

raken. Er is meer openbare dronkenschap dan men op grond van een socialistisch staatsbestel zou verwachten. Ze staan her en der te zwaaien alsof vader alcohol hun schoenen aan de aardbodem heeft gelijmd. In een openbaar toilet tref ik er een die het geslacht niet uit de broek kan krijgen. Ik heb hem even geholpen, niets aangeraakt natuurlijk, maar terzake doende aanwijzingen gegeven. Waar waren die gasten toch toen alles nog vroeger was? In de fabriek, vertelt men. Wat deden ze daar dan.

De verbinding van postkantoor Schwedt met het VU-ziekenhuis laat te wensen over. Vandaag zou de uitslag komen van het laatste onderzoek. Op mijn vraag hoe het is afgelopen, antwoordt hij: niet veel soeps. Hoe bedoelt u, niet veel soeps. Het is afgelopen, geeft hij toe. Ik zeg dat ik hier de hele dag aan hem denk. Dat is ook zo. Hij reageert niet, ik zeg het nog een keer. Als ik kort daarop afscheid neem, denk ik tussen het kraken van de verbinding door snikken te horen.

Pas op de zondagavond 17 juni 1990 drong tot me door hoe vermagerd hij eigenlijk was. Het was laat geworden. Terwijl ik mijn jas pakte, begonnen de ouders zich vast uit te kleden. Uit de slaapkamer klonk een kreet. Hij was gevallen en kon niet zelf omhoog komen. Zijn linker been lag onder hem gevouwen en aan de rechter zijde zat hij klem tegen een van de stomme tafeltjes die in dat huis overal in de weg staan. Toen zag ik de broze beentjes. Ik pakte hem als een veertje op en legde hem in bed. De rollen werden daarmee definitief omgedraaid, maar dat besefte ik toen nog niet. Zoon draagt vader in plaats van vader draagt zoon. Mijn broer had diezelfde dag het hang- en sluitwerk van de keukenkastjes gerepareerd. ‘Fijn dat ik zulke handige jongens heb,’ zei hij vanonder de dekens. ‘Ze tillen me op en repareren de kastjes.’

Hij was niet het type man dat achter een kinderwagen kon worden aangetroffen. Maar later nam hij me zondags mee naar een leeg parkeerterrein. Daar kreeg ik mijn eerste autorijlessen in ons beider trots, zijn Chevrolet. In zijn ideaalwereld bestuurden mannen vrachtwagens en vliegtuigen. Vrouwen waren elegant en maakten hun handen niet vuil, maar ze moesten ook het huis en de kinderen verzorgen. Hij heeft er nooit bij stilgestaan, hoe zoiets te rijmen viel. Hij miste elk handvat om zijn eigen gevoelens te doorzien of zelfs maar te formuleren. Misschien voelen de meeste mensen zich juist gelukkig, omdat ze geen weet hebben van wat hen beweegt. Maar hem is dat gebrek aan inzicht noodlottig geworden. Als er werkelijk stront aan de knikker komt, en bepaalde ervaringen blijven knagen, dan voor de draad ermee. Hij niet. Alleen als hij sliep, kwam af en toe wat naar buiten.

Geen muren in het midden van de grensrivier. Honderd meter landinwaarts een prikkeldraadversperring. Hoe dicht mochten vroeger Westduitse watersporters bij de oever van gene zijde komen. Ik zou het aan de plaatselijke bevolking kunnen vragen, maar ik doe het niet, want de een zegt: ‘Nee, in de Elbe zwemmen durfden we niet. Mijn nichtje ging eens pootje baden aan onze kant. Ze hebben op haar geschoten.’ En een ander zegt: ‘Ja, hoor, nooit last gehad. Op een snikhete dag zijn we gewoon naar de overkant gezwommen en daar even uitgeblazen. Ze zagen ons wel, maar ze deden niets.’

Ook in deftige restaurants kan een groepje luidruchtige jongelui rond een tafeltje zitten waarop vele bierglazen staan. Ze mochten veertig jaar lang niet in het openbaar spreken, dus er valt wat in te halen. De inhoud van het gesprek dringt zelden tot me door, maar de vorm is me inmiddels vertrouwd. Eentje heeft het hoogste woord en steeds klinkt het bekende *Schweine*. Andere gasten luisteren zogenaamd niet mee, je ziet het aan lichtelijk naar voren geneigde hoofd, de neergeslagen ogen, een zorgelijke blik. Schrijven in een dergelijke omgeving is ongemakkelijk.

In een land waar een op de tien een verklikker was, zal het maken van aantekeningen nog lang een verdachte indruk maken. Ik kijk aandachtig naar het plafond alsof de inspiratie daarvandaan moet komen.

In de haven van Rostock ligt een hotelschip. Op de kade voor het schip mag niet geparkeerd worden. Gasten moeten hun bagage bij de loopplank uitladen en de auto een halve kilometer verderop zetten. 's Morgens blijken toch vier auto's het gebod te hebben genegeerd. Ze staan op de kade verscholen achter een groepje bomen. Drie Westduitse auto's en die van mij.

Langs de straten veel haveloze auto's, wielen eraf, ruiten eruit, lak geblakerd. Het gezond verstand voert twee mogelijke oorzaken aan van ditverschijnsel. Een slecht functionerende autowrakkenophaaldienst en/of de eigenschap van mensen dat ze

in het gareel blijven zolang alles piekfijn in orde is, maar eenmaal is iets aangeslagen, dan werpen ze hun steentje mee. Zoals het mij bij de Brandenburger Tor zoveel wilskracht kostte om het leeggedronken colablikje netjes naar de prullenbak te brengen, terwijl overal de achteloos weggeworpen blikjes rondslingerden.

De dag dat mijn vader zou sterven vroeg wakker geworden in Oost-Berlijn. Dagelijks werd mij over de telefoon verzekerd dat hij weliswaar hard achteruit ging, maar het liep niet zo'n vaart dat ik hals over kop naar huis moest. Vanaf het balkon een blik geworpen op de binnenplaats van het hotel. Hoewel er geen wind stond, dwarrelden beneden de eerste herfstbladeren in het rond. Ik besloot terug te keren.

Ter hoogte van Baarn springt een steentje weg onder de wielen van een vrachtwagen. Een korte tik en een ster in mijn voorruit. Hij is dood, denk ik, hoewel ik niet bijgelovig ben. Maar ik kreeg hem nog te zien.

Spreken ging niet meer en hij haalde adem als de stervenden, kort en reutelend. Ze waren ervan overtuigd dat hij de volgende morgen zou halen.

Wat heb ik gezegd. Over die trein die we toen met de auto hadden bijgehouden. Hij knikte. Over de chaos van het leven, dat het misschien een opluchting is om voor altijd van het gedoe af te zijn. Hij knikte.

Je troost iemand niet door te zeggen dat het allemaal wel meevalt.

Het laatste rondje DDR. 's Avonds om negen uur begon in Hotel Wohnheim het lawaai, een discotheek. Om elf uur ging ik naar beneden om aan de eigenaar uit te leggen dat een hotel (slapen) en een discotheek (lawaai) niet samen gingen. Ik moest begrijpen dat ze niet voor mijn plezier driehonderd jongelui naar huis konden sturen. Maar hij zou er persoonlijk op toe zien dat de muziek zachter werd gezet. Het ging natuurlijk niet zachter, het ging zelfs harder. Weer naar beneden. U bent trouwens de eerste die erover klaagt, zei de eigenaar nu. Uiteindelijk tot sluitingstijd moeten wachten tot het lawaai voorbij was. Niet meer dan zes jongelui zag ik naar buiten komen en op hun brommers stappen. Maar ik heb de tijd goed besteed. Morgen hoeft iemand maar een vinger uit te steken naar de klerenkast met houtmotief of hij zakt als een kaartenhuis in elkaar. Alle verbindingen zijn dwars door het spaanplaat heengetrokken en daarna provisorisch weer in elkaar geschoven.

Op de avond van de *Wiedervereinigung* zelf valt de feestelijkheid zwaar tegen. Al met al maken ze toch zoveel lawaai, dat het me niet lukt met open raam slaap te vatten. Met gesloten raam wordt het bandengepiep draaglijker, maar nu begin ik me zorgen te maken over de beschikbare hoeveelheid zuurstof in de hotelkamer. Flauwekul, bedacht ik later, want het grootste deel van mijn jeugd had ik doorgebracht in een kamertje zonder raam.

Oost-Berlijn, 1990

De volgende morgen was ik er nog, om 's avonds een glimp op te vangen van uitbundige Oostduitsers. Op de Altmarkt in Plauen stond een feesttent en daar zag

ik ze voor het eerst uit hun bol gaan. Ze dansten op tafel en zongen mee met een muziekkapel in *Lederhosen*. Ik zag mannen hoge stapels maken van volle bierpullen. Rotjes werden tussen het publiek gegooid en niemand schrok van de knallen.

Frankfurt am Main, 1990

De serveerster gaat ervandoor met mijn bord. Haar haren wapperen in de wind die ze zelf voortbrengt. Je zou haast denken dat ze bang is dat ik alles weer terugspuug, zo snel wordt er afgeruimd. Ik had een roodbaars besteld. Geen vis bestellen, dacht ik nog, er is hier in de verste verten geen zee te bekennen, dat wordt vies. Maar het eeuwige *Schweinebrat* hing me zover de keel uit dat ik de gok heb gewaagd. Eigenwijs geweest. De baarzen waren lauw en oud van dagen. Ik heb een van de twee naar binnen gewerkt en de ander onder de wijnbladeren geschoven waarop ze geserveerd lagen. En nu lig ik op bed en bij de minste oprisping denk ik aan voedselvergiftiging.

Die overvloed aan jonge gezinnetjes met kinderen, meestal twee, komt natuurlijk van de woningnood. Trouwen en voortplanten was de enige manier om het ouderlijk huis uit te komen. Ja, dan was ik ook wel getrouwd. Bij navraag blijkt trouwens dat hier wereldwijd het hoogste percentage echtscheidingen wordt gescoord. Dus dan was ik inmiddels ook weer gescheiden.

Vanmorgen in Zwickau twee kastanjes opgeraapt. Pa geloofde dat kastanjes hielpen tegen kromlopen. Eentje in de linkerbroekzak, de andere in de rechter, moet jij eens zien hoe prachtig recht je straks loopt. Ik had niet durven hopen dat ik hem ooit zou missen, want tot dan toe zat een vaag maar hardnekkig schuldgevoel in de weg. Maar nu dus eindelijk: missen.

[september 1990]

> *Hans Aarsman (1951) publiceerde* Hollandse Taferelen *-een jaar zwerven door Nederland (foto's en dagboekaantekeningen), 1989;* Aarsmans Amsterdam *-stadsgezichten en dagboekaantekeningen, 1993*; Twee hoofden, één kussen *(roman) Van Gennep, 1995*; Het engeltje dat over mijn tong pieste *-over voedsel en ruimtevaart, 1995*; De wijze van zaal zeven *-monoloog voor Laagland, uitgave Bebuquin, 1996*; Ruimte *-theaterstuk voor MUG, 1997*; Zapman *-verzamelde sportcolumns uit*

NRC Handelsblad, 1997 en Aan/Uit *-scenario en videoclips voor dansvoorstelling Karin Post*, 1999.

Yves van Kempen
De geschreven stad
Een beknopte gids

Voorzover grote steden als Madrid, Parijs en Londen een plaats krijgen in de achttiende-eeuwse romans, doen ze daar slechts dienst als decorstukken. De straten, pleinen en stegen zijn niet meer dan afzonderlijke plaatjes uit een kijkdoos, ze creëren geen ruimtelijke samenhang en suggereren evenmin een topografische werkelijkheid. Dat wordt door de auteurs ook niet nagestreefd. De beelden moeten een atmosfeer oproepen, ze leggen de handel en wandel van de romanfiguren heel even stil en geven zo hooguit kleur aan hun maatschappelijke achtergrond. De stad wordt vooralsnog voor namelijk gebruikt als een standen- en zedenspiegel. Niet de stad komt tot leven, de aandacht in de verhalen gaat uit naar het leven van de in beeld gebrachte stedelingen. Het gewemel in de metropool is niet meer dan een pars pro toto voor het menselijk bedrijf in de wereld.

Een boek als Daniel Defoe's *A journal of the Plague* Year (1722) is daar een mooi voorbeeld van. Londen wordt geregeerd door de pest en die onzichtbare vijand houdt er stevig huis. De ziekte vreet zich langzaam het sociale leven binnen, of misschien beter gezegd, in dat van de bewoners. De pest tast niet alleen gezondheid en leven van de mensen aan, maar heeft minstens evenzeer repercussies voor hun omgangsvormen. Toch brengt Defoe de ontreddering die ontstaat niet in beeld als een totale desoriëntatie van het stadsleven. Hij beperkt zich en brengt alleen de verschillende gebeurtenissen rondom zijn protagonisten in kaart. Hij doet dat in allerlei pointeloze geschiedenissen die stuk voor stuk een verhaal op zich vormen zonder dat er van een dwingende samenhang sprake is. Zo is het bij alle achttiende-eeuwse auteurs. Evenals Defoe benaderen zij het fenomeen stad nog aarzelend, duidelijk met het oogmerk om couleur locale aan het verhaal te geven, en in het gunstigste geval als voorbeeld van een veelvoudige en turbulente wereld.

Gevleugelde beschrijving

Met Victor Hugo komt daar verandering in, hij schept er genoegen in de stad als een geheel te verbeelden. Weliswaar kiest hij in zijn roman *Notre Dame de Paris* (1831) voor het middeleeuwse Parijs, maar hij doet dat vanuit het besef dat de kathedraal vanwege haar historie gezichtsbepalend is geweest voor de geschiedenis van de Franse hoofdstad. Het monumentale, geheimzinnige en veelvormige dat deze kerk in zich sluit, wordt onder zijn pen een attribuut van Parijs zelf. De Notre Dame situeert hij in het centrum van een labyrint van nauwe straten en dicht op elkaar gepakte huizen waar de mensenmassa's doorheen krioelen. Hij overschouwt dit alles vanaf de torens, en ontwerpt dankzij dit vogelvluchtperspectief een panoramatische blik.

In hoofdstukken als Notre Dame en Parijs in vogel*vlucht* laat hij de suggestie van een duizelingwekkende ruimte ontstaan. Het bouwwerk wordt zakelijk beschreven, historisch en met kennis van de cultuurgeschiedenis becommentarieerd en tegelijkertijd neergezet als een imaginatie die het resultaat is van reeksen gebeurtenissen en voorvallen waaraan de gebruikers van de kerk en de omwonenden deel hadden. De verteller beschrijft minutieus de muren, de torens, in één woord de fysionomie van de kerk en richt zijn blik al even consciëntieus over de stad heen. Langs paleizen, straten, pleinen gaat het, meanderend met de bochten van de Seine mee naar de randen van de metropool.

In deze gevleugelde beschrijving wordt de betekenis van zijn roman zichtbaar. Die is gebaseerd op een voortdurend in elkaar grijpen van verte en nabijheid, van observatie en evocatie. Victor Hugo construeert zijn geschreven Parijs als een stereometrisch gebouw, opgetrokken uit diverse geledingen maar desondanks met een geheel eigen innerlijke spankracht. En het kan niet anders of de bewoners ervan worden

door dit min of meer door de kathedraal gereguleerd agglomeraat gevormd.

André Gill: de boulevard Montmartre

Veelvoud aan protagonisten

Emile Zola gaat een stap verder. Hij geeft aan deze ruimtelijke verbeelding van de stad het haar zo kenmerkend dynamische karakter. Opnieuw is Parijs de hoofdstad van de literaire kaart. In de romancyclus *Les Rougon Macquart* (1871-1893) introduceert Zola de marktplaats als het equivalent voor de kathedraal en maakt haar tot embleem van het grootsteedse. De roman *Le Ventre de Paris* (1873) is opgebouwd rond de hallen; in het tien jaar later verschenen *Au Bonheur des Dames* kiest hij voor het warenhuis. Aanknopingspunt is de analogie. Markten en warenhuizen zijn even geleed ingericht als de gesegmenteerde stad, ze breiden zich bij voortduring uit en hebben het karakter van een verzamelplek, en daarmee van een omgeving waarin mensen van divers pluimage en verschillende maatschappelijke kleur elkaar in een maalstroom ontmoeten, dan wel onverschillig passeren.

Zola laat in zijn romans zien dat wie de stad bewoont, haar niet alleen beleeft, maar naar gelang de mogelijkheden en omstandigheden tevens vorm geeft. Om de motoriek en de complexe samenhang van het bruisend en zich almaar doorzettend dag- en nachtleven in beeld te brengen gebruikt hij een reeks van middelen met als het belangrijkste literair-technische: de opsplitsing van de verteller. Door Parijs aan de hand van meerdere personages te benaderen bereikt hij dat de ene verteller die Hugo's roman nog domineerde, van zijn omvangrijke taak wordt ontheven en vervangen door een veelvoud aan protagonisten met elk een eigen optiek op hun omgeving. Hun blik is de determinante van de eigen activiteiten gecombineerd met de invloed die de warenmarkt op hun leven uitoefent.

De stad als hersenspinsel

De eerste twintigste-eeuwer die een stad schreef, was de Russische symbolist Andrej Bjelyj. In zijn roman *Petersburg* (1916) beschrijft hij elf oktoberdagen uit het jaar 1905. Dat is het jaar van een mislukte revolutie, maar die gebeurtenis krijgt niet de politieke lading die er achteraf aan is toegekend. Desondanks zou je het boek,

zoals al vaker is geschreven, kunnen karakteriseren als de ‘biografie van een tijdbom’. In het ver-

haal hangt voortdurend de fatale dreiging van een explosie: aanslagen, stakingen, religieuze en politieke dweepzucht aan de ene, politiemacht, spionage, parades en de dreiging van de tsaristische, bureaucratische wurging aan de andere kant. Het gezicht van de stad kent de pijnlijke trekken van een grimas waarin verwachting, ongewisheid en angst zich samenballen. Van meet af aan wordt een sfeer geschapen die Ilja Ehrenburg tot de uitspraak verleidde dat Bjelyj er de atoombom in heeft voorzien.

Om het duizendkoppig fenomeen van deze voor haar bewoners hoogst onzekere situatie een gezicht te geven beschrijft Bjelyj haar symbolisch als een exploderende stad, wat in romantechnisch opzicht erop neerkomt dat het verhaal een ontvlambaar mengsel van tegendelen wordt. Een eenduidige oriëntering is de lezer niet meer gegund, elk hoofdstuk zet hem op het verkeerde been, voortdurend wordt hij heen en weer geslingerd tussen de verschillende geschiedenissen die de roman vertelt.

Bjelyj gaat in *Petersburg* al sterk filmisch te werk. Stad en protagonisten worden met een beweeglijke camera gevolgd. De ene keer komt senator Ableoechov close-up in beeld, dan weer zwenkt de camera naar zijn tegenspeler, de ‘terrorist’ Doedkin, om daarna binnen te dringen in het interieur van de tsarenresidentie, de huizen, hun binnenkamers en de drank- en eetgelegenheden zodat de lezer voortdurend het gevoel krijgt zelf participant te zijn in de gebeurtenissen. Al blijft de basisstructuur van het realistische vertellen ogenschijnlijk gehandhaafd, toch regisseert Bjelyj de stad zonder er een werkelijkheidbeeld van te geven. Zij blijftvooral een ‘hersenspinsel’, een apocalyptische fantasmagorie die zich boven tijd en ruimte verheft, samengesteld uit de hallucinaties, dromen en nachtmerries van zijn personages.

Collage als plattegrond

‘Men kan ook over Berlijn schrijven zonder Zola te imiteren’, noteerde Alfred Döblin in 1955 bij een herdruk van *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929), het enige boek waarmee hij succes had. De titel van de roman zou er het bewijs van kunnen heten. Twee figuren worden erin opgevoerd. De stad Berlijn als collectief, maar gecentreerd rondom een van haar woeligste pleinen, grenzend aan een proletarische wijk en die ene uit talloos velen, de Berlijner *pur sang*, transportarbeider en gelegenheidsmoordenaar Franz Biberkopf. In zekere zin bestaan ze onafhankelijk van elkaar en toch is er een onmiskenbare onderlinge band. De manier waarop Biberkopf leeft, is zonder Berlijn ondenkbaar. Hier is hij geboren en getogen en kan hij zichzelf zijn. Aan allerlei locaties bewaart hij zijn beste en slechtste herinneringen, hij spreekt er als geen ander de taal van en hier is hij het gewillig slachtoffer van de stroom nieuwtjes, anekdotes en geruchten die Berlijn overspoelt.

De plattegrond van het verhaal dat Berlijn heet, ontstaat uit montage en collage van allerlei toevallige werkelijkheidklonters: krantenberichten, knipsels van beursberichten, ambtelijke publicaties, weerberichten, reclame, affiches, prospectussen van bedrijven, slachthuisstatistieken, operetteliedjes, soldatenliederen, bevolkingstabellen, politierapporten, rechtbankverhandelingen, formulieren en meer van dat al. In verschillende passages van de roman vertelt de stad zich op die manier zelf, zonder dat Biberkopfs aanwezigheid noodzakelijk is. Het is een incoherent geroezemoes, zo lijkt het aanvankelijk. Maar gaandeweg de roman blijkt dit magnetisch veld van woorden zich aaneen te sluiten tot wat je de episch identiteit

van de stad zou kunnen noemen. De montagetechniek geeft Döblin de mogelijkheid van simultaniteit. Het altijd aanwezige stadsrumoer staat desondanks nooit op zichzelf, het is een soort fluïdum dat voortdurend door de hoofden van al zijn bewoners vloeit.

Vexierbilder

Waar James Joyce door Triest liep en in gedachten zijn eigen Dublin uit *Ulysses* (1922) uitzette op Homerische coördinaten, flaneert Walter Benjamin door Parijs op zoek naar de ‘ervaring van moderniteit’. Begin en eindpunt op zijn tochten zijn de passages, deze met glas overdekte winkelcorridors die verlicht door gas- en olielampen ooit sprookjespaleizen moet hebben geleken. In 1927 bracht hij enkele maanden door in de stad waar hij als vertaler van Proust wel vaker was geweest. Hij had het plan opgevat om een essay over Parijs te schrijven, vermoedelijk geïnspireerd door de lectuur van *Paysan de Paris* (1926). Deze ro-

man van Louis Aragon met zijn surreële beschrijvingen van de Parijse passages, had bij hem een onuitwisbare indruk achtergelaten.

Materiaal verzamelend in de Bibliothèque National verloor hij zich voortdurend in talloze boeken en stuitte daar op de flaneur, waarvan hij de motieven probeerde te doorgronden. De eerste aanwijzingen voor zijn doelloos slenteren dacht hij te vinden in de talloze boeken waarin de Franse hoofdstad huis voor huis en straat voor straat in beeld wordt gebracht met alle daarbij behorende verhalen en herinneringen. Hij maakte een gigantische hoeveelheid aantekeningen. Als een van de uitkomsten van dat dwalend lezen vergelijkt hij de lezer met de flaneur: beide hebben de roes met elkaar gemeen.

Vanuit dat perspectief werkte hij tot zijn dood in 1940 aan zijn *Passagen-Werk*. Wat hem voor ogen stond, was om een zo concreet mogelijke oergeschiedenis van de moderniteit te schrijven. Die moest onder meer worden afgelezen aan de passages, de panorama's, de wintertuinen, de mode en reclame, aan alles dus waar de moderne mens zijn dromen in uitleefde. Het resultaat van deze jarenlange inspanning is een open constructievan citaten, aforismen en notities met een onmiskenbare samenhang, maar het bouwplan bleef uiteindelijk onaf. Daarbij komt dat Benjamins schets niet gemakkelijk is te lezen. Het geheel lijkt meer op een van de vele *Vexierbilder* die Benjamin bij zijn reconstructie regelmatig betrok om het gebruik van begrippen te vermijden, zoekplaatjes waarin verschillende beelden zichtbaar worden in een wirwar van lijnen. En daarin worden de flaneur en de passages, de wintertuinen en de metaforiek uit Baudelaire's poëzie die hem tot uitgangspunt diende, niet zozeer gezien als figuren die de tijd coderen, maar - vergelijkbaar met een toestand van roes - als raadselachtige vormen in een wereld vol onzichtbare betrekkingen.

Cinematografische stad

Wat de flaneur is voor Benjamins Parijs, zou je de migrant kunnen noemen die in John Dos Passos' *The 42nd parallel* (1930) in New York aankomt. Niet het rustige, aftastende kijken van de flaneur maakt hier de dienst uit, maar de koortsachtige blik van een jongeman die met al even begerige oren gretig alles in zich probeert op te nemen wat zich aan hem voordoet. De hectiek van de stad wordt al in de tweede alinea met één vloeiende beweging duidelijk:

> De mensen zijn samengedromd in ondergrondse treinen, zijn trams en bussen ingeklommen; op de stations hebben ze gedraafd om de treinen naar de voorsteden te halen; ze zijn pensionkamers en huurkazernes binnengedruppeld, hebben liften naar appartementen genomen. In een etalage dragen twee bleke etaleurs in hemdsmouwen een pop in rode avondjurk binnen, op een hoek leunen gemaskerde lassers tegen dekens van blauwe vlammen terwijl ze een rail repareren, een paar dronken zwervers dolen voort, een trieste hoer staat rusteloos onder een booglamp. Van de rivier komt het diepe, rommelende gefluit van een stoomboot die het dok verlaat. Ver weg toetert een sleepboot.

In misschien wel zijn beroemdste roman *Manhattan Transfer* (1925), het boek waarin het Newyorkse Manhattan Island een *melting-pot* van de meest veelkleurige personages is, en de USA-trilogie (1930-1936) werkt Dos Passos bij voorkeur met

technieken uit de filmwereld. De boeken zijn een geheel van korte scènes, van wisselende personen die elkaar voortdurend voor de voeten lopen, abrupte overgangen, het spiedend oog van de camera dat de stad aftast, snapshots en close-ups. Een plot is er niet, zijn boeken volgen het patroon van een cinematografische stad, een labyrintisch bouwsel, zo'n onoverzichtelijke wirwar van decors waarin het centrum steeds opschuift. De plek waar alles om draait, is de scène die met het oog geregisseerd en geregistreerd wordt.

Eindeloos verweven vlak

Als Robert Musil in *Der Mann ohne Eigenschaften* (1952-1957, 1978) de lezer zijn Wenen binnenleidt, doet hij dat met een openingszin die het effect heeft van een zoomlens. Vanuit een barometrisch minimum hoog boven de Atlantische Oceaan glijdt hij op een mooie augustusdag in 1913 samen met de verteller de Kakanische hoofdstad binnen. Terechtgekomen naast ‘de man zonder eigenschappen’ die dan nog geen Ulrich heet, nog naamloos is, kan hij zich

overtuigen van diens opmerkelijk tijdspassering. Vanachter een raam:

> telde (hij) met een horloge al tien minuten lang de auto's, de karren, de trams en de door de afstand uitgevloeide gezichten van de voetgangers, die het net van de blik met een wemelende haast vulden; hij schatte de snelheden, de hoeken, de vitale krachten van de voorbij bewegende massa's, die het oog bliksemsnel naar zich toe trekken, vasthouden, loslaten, die gedurende een tijd waar geen maat voor bestaat, de aandacht dwingen zich er schrap tegen te zetten, zich los te rukken, naar de volgende te springen en daar weer achteraan te snellen; kortom, nadat hij zo een poosje had staan hoofdrekenen stak hij lachend zijn horloge in zijn zak en stelde vast dat het onzin was wat hij had gedaan.

De hier beschreven momentopname is niet meer in een lineaire verhaalorde vast te leggen, stelt Ulrich vast. Het citaat is de eerste van een reeks passages in de roman waarin Musil direct of indirect het vertellen in de moderne tijd thematiseert. Misschien wel het meest nadrukkelijk gebeurt dat in het hoofdstuk ‘De Thuisweg’, waarin Ulrich tijdens een wandeling door nachtelijk Wenen constateert dat hij het gevoel voor het primitief epische en-toen-vertellen waarmee mensen zich een sluitend levensverhaal verschaffen, is kwijtgeraakt nu ‘in het openbare leven alles niet-vertellend is geworden en geen “daad” meer volgt, maar zich verbreidt over een eindeloos verweven vlak.’ Hier dringt zich de vergelijking op met de stad. Musils roman is evenals zijn Wenen opgebouwd als een eindeloos verweven vlak, een dynamische krachtenveld waarin de samenleving is veranderd in de cultuur van het ‘men’ en door gebrek aan continuïteit en identiteit een uiterst gecompliceerde en heterogene fysionomie krijgt.

Onzichtbare steden

Tenslotte. In *Le cittá invisibili* (1972) laat Italo Calvino de Venetiaanse ontdekkingsreiziger Marco Polo aan de Aziatische keizer Kublai Kan verhalen over de steden die hij tijdens zijn lange reis heeft bezocht. Dat gebeurt in een soort raamvertelling die mathematisch uiterst ingenieus in elkaar steekt en daardoor van een poëtische pracht wordt, vergelijkbaar aan die van een transparante diamant. Het is een constructie van negen hoofdstukken, negen vlakken die steeds weer andere aspecten van het stadsleven weerkaatsen en wel zo dat de stad een fantasmagorie wordt in een boek dat naar zijn structuur zelf een onzichtbare stad is.

Literatuur

Volker Klotz. *Die erzählte Stadt*. Carl Hanser Verlag, 1969.
Alfred Doblin. *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* Met een nawoord van Walter Muschg. DTV, 1965.
Andrej Bjelyj. *Petersburg*. Vertaald door en met een nawoord van Charles B. Timmer. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1978.

Yves van Kempen (1944) is leraar Nederlands en literair medewerker van De Groene Amsterdammer. Hij publiceert behalve in BZZLLETIN geregeld in verschillende andere literaire tijdschriften, zoals Raster, De Revisor en Ons Erfdeel.

August Hans den Boef
Een verdoofde cobra tussen de bouwputten
Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*

Alfred Doblins *Berlin Alexanderplatz - Die Geschichte vom Franz Biberkopf* uit 1929 is de belangrijkste Duitse stadsroman. De geschiedenis van Biberkopf speelt zich af rond de hectische Alexanderplatz, een plein dat een belangrijk vervoersknooppunt vormde, en in het onderwereldmilieu daar in de buurt, in 'Berlin O', zoals het toen al werd genoemd (tussen 1945 en 1989 zou de locatie deel uitmaken van Oost-Berlijn). Nauwkeurig vallen de omzwervingen van Biberkopf te volgen omdat Döblin zeer frequent de namen van straten en pleinen geeft die in de handeling een rol spelen. Ook de trams, waarmee Biberkopf zich vervoert, worden inclusief nummers en routebeschrijving genoemd.

Het verhaal laat zich in het kort gemakkelijk navertellen. Frans Biberkopf heeft er vier jaar gevangenisstraf opzitten in Tegel. Hij was veroordeeld omdat hij zijn vriendin, de prostituee Ida, had doodgeslagen. Biberkopf werkte eerstin de cement, vervolgens als verhuizer en tenslotte als pooier. Nu hij weer is vrijgelaten besluit hij voortaan 'fatsoenlijk' te gaan leven. Maar dat lukt hem niet: drie keer deelt het lot aan hem een harde klap uit.

Biberkopf is wanneer hij uit de gevangenis komt aanvankelijk de kluts kwijt. Hij durft niet eens op de tram naar het centrum te stappen. Als hij daar uiteindelijk toch terechtkomt, raakt hij buiten zinnen van het gekrioel in de Grote Stad en zingt 'Der Wacht am Rhein' op binnenplaatsen tot een jood zich over hem ontfermt.

Biberkopf zoekt geen contact met zijn vroegere criminele kennissen Eva en Herbert. Hij vindt een baantje als verkoper van kranten - waaronder de *Völkische Beobachter*van Joseph Goebbels - en gaat later als marskramer met de oom van een vriendin de deuren langs. Deze oom flikt hem een kunstje en teleurgesteld in de mensheid duikt Biberkopf onder. De eerste klap. In de kroeg leert hij een crimineel - Reinhold - kennen, die een merkwaardig arrangement met hem aangaat. Reinhold kan maar een korte tijd met een vriendinnetje leven, dan boezemt zo'n vrouw hem weerzin in. Opdat hij hen dan niet meer behoeft te dumpen, neemt Franz ze voortaan van hem over.

Als Biberkopf geen geld meer heeft, biedt hij zijn diensten aan Reinholds bendeleider Pums aan, in de veronderstelling dat die een legale handel drijft. Maar hij ziet zich betrokken bij een inbraak en hij gedraagt zich daarbij zo naïef dat Reinhold hem niet vertrouwt. Reinhold gooit hem uit de auto, waarna Biberkopf door een andere auto overreden wordt. Daardoor verliest hij bovendien een arm. De tweede klap.

Hij doet weer een beroep op zijn oude kennissen Herbert en Eva. Het is weer voorbij met het brave leventje. Zijn vroegere vriendin Eva bezorgt hem een meisje, Mieze, die voortaan voor hem tippelt. Een korte tijd laat Biberkopf zich in met politiek, waarvan alleen maar ruzie komt. Hij kan goed opschieten met Mieze en laat Reinhold een keer zijn slaapkamer binnen om de arme man te laten zien hoe gelukkige mensen hun relatie beleven. Maar juist dan bekent Mieze dat zij verliefd is op een andere man en de jaloerse Biberkopf gaat zo te keer dat Reinhold haar moet redden.

Reinhold neem Mieze mee naar het Freienwald, waar hij haar vermoordt om vervolgens te verdwijnen. De derde klap. Biberkopf wordt gearresteerd, maar de justitie krijgt uiteindelijk ook Reinhold te pakken, die wordt veroordeeld tot een lange gevangenisstraf. De arme Biberkopf zit in een gesticht en droomt dat hij Ida, Mieze, Reinhold en de Dood ontmoet. Hij is ook vergezeld van twee engelen. Als men hem genezen verklaart, krijgt hij een baantje als hulpportier bij een fabriek.

Bouwdrift

Weliswaar beweegt zijn protagonist Biberkopf zich vooral in het midden van Berlijn, maar Döblin laat duidelijk zien dat het hem om de totale metropool gaat. Hij verstrekt allerlei statistische gegevens over de stad, over de elektriciteit, over de sterfte, over de

productie van vlees in het slachthuis. Wat mij bij herlezing opviel, was hoe hevig er in het boek wordt gesloopt en gebouwd. Biberkopf loopt langs schuttingen die bouwterreinen afschermen, over plankieren die op het zand gelegd zijn, wordt gehinderd door een nieuwe spoordam en staart in gapende bouwputten voor de U-Bahn. Hij ziet hoe winkelpanden worden afgebroken en tientallen meters verder weer oprijzen. Eerst dacht ik dat mijn lectuur beïnvloed werd door de bouwdrift in het *huidige* Berlijn. Je kunt immers geen krant openslaan of er staan foto's in met spectaculaire gebouwen rond de Potzdamerplatz, de Reichstag en het voormalige Checkpoint Charlie. En *het* Berlijnse verkeersknooppunt van de eenentwintigste eeuw zal het Lehrter Bahnhof worden, lezen we.

Maar Walter Benjamin -niet de eerste de beste -wees er zestig jaar geleden in zijn bespreking van de roman al op dat juist in de periode 1927-1929 veel werd gebouwd rond de Alexanderplatz. Herbert Günther koos in 1929 voor zijn legendarische anthologie *Hier schreibt Berlin* precies het fragment waarin het slopen op de Alexanderplatz wordt beschreven; een passage zonder Biberkopf of een andere romanfiguur. 1929 was ook het jaar dat het Berlijnse gemeentebestuur een prijsvraag uitschreef voor een nog ingrijpender ontwerp dat het verkeersprobleem ook in de toekomst zou oplossen. Döblin zelf blijkt die bouwdrift bewust tot een thema te hebben verheven, want in eerdere versies van de ‘Proloog’ voor zijn roman (er zijn er twee bekend) weidt hij breed uit over de veranderingen die de omgeving van het plein sinds 1927 heeft ondergaan. Een ring van grote bouwwerken, een ingangspoort van het station. De hoek van de Landsbergerstrasse is afgebroken, er is een ongehoorde doorbraak van de Kaiserstrasse en de Frankfurter Allee gemaakt en in 1929 beheerst de bouw van de ondergrondse het hele plein. Iedereen loopt tussen planken schuttingen, op houten plankieren, over traptreden naar beneden en naar boven.

Döblin onthult zijn lezers in de oude ‘Proloog’ dat het politiebureau op de Alexanderplatz een belangrijke rol gaat spelen (een indicatie dat het hem oorspronkelijk vooral om een misdaadroman te doen was) en geeft een synopsis van Franz' avonturen. Voor de definitieve versie heeft Döblin al deze elementen vervangen door wat bespiegelingen over de ambitie van het personage om voortaan netjes te leven. Literair zeer fraai verwoord, overigens.

Alfred Döblin heeft meer werk gepubliceerd met Berlijn als plaats van handeling. In ballingschap publiceerde hij in 1935 bij Querido in Amsterdam de roman *Pardon wird nicht gegeben*, maar die speelde in het negentiende-eeuwse Berlijn. *November 1918, een* vierdelige cyclus over de november revolutie, schreef hij na de Tweede Wereldoorlog. *Berlin Alexanderplatz* is dus zijn enige werk dat in het eigentijdse Berlijn speelt. Misschien is dat een van de verklaringen voor het succes.

Dos passos

Wellicht moeten we de bouwdrift rond de Alexanderplatz minder associëren met het huidige Berlijn en meer met het Amerika uit de jaren twintig. En dan niet met de *boomtowns* die als gevolg van de olie-industrie uit de grond schoten, maar met Chicago en Manhattan, waar het ene na het andere gebouw sneuvelde voor nieuwe, nog grotere gebouwen, waar hele straten verdwenen om ruimte te scheppen voor de bovengrondse en ondergrondse treinen en niet te vergeten, voor kantoren en industriecomplexen.

Het is dan ook veel meer *Manhattan Transfer* van John Dos Passos dat Döblin heeft geïnspireerd, dan het in dit kader vaak genoemde *Ulysses* van Joyce. In 1927 werd Dos Passos' roman - de titel slaat net als bij Döblin op een belangrijk verkeersknooppunt - op voorspraak van een van Döblins beste vrienden voor uitgeverij Fischer vertaald: hij moet de roman hebben gekend.

Evengoed als hij Brechts *Dreigroschenoper* kende. Dat stuk van Brecht en Weill ging in 1928 in première, toen Döblin nog volop aan zijn roman schreef en het ademt met de boeven en de cynische liedjes dezelfde tijdgeest. Hetzelfde duo kwam in 1927 met *Vom Tod im Wald* en een jaar later met een tweede cantate, *Das Berliner Requiem* (vol dode meisjes). Het lijkt aannemelijk dat ook deze vroege Brecht/Weill-producten invloed hebben gehad op *Berlin Alexanderplatz*.

Cobra

Wat mij bij herlezing eveneens opviel: Franz Biberkopf was helemaal niet de ruwe bolster, blanke pit die ik mij herinnerde. Ongetwijfeld was ik daarin gestuurd door de tv-serie die Fassbinder in 1980 aan

Berlin Alexanderplatz wijdde, door de présence van de acteur Günther Lamprecht, maar ook door de visie van de regisseur.

Döblin is ondubbelzinnig over zijn protagonist: Biberkopf is een domme, grove, onbehouwen man, met een afstotelijk gezicht vol puisten en een dikke rode neus. Hij heeft ooit een leuk meisje uit een slotenmakersfamilie leren kennen, maar heeft deze Ida tot hoer gemaakt en vervolgens in een aanval van jaloezie met een roomklopper doodgeslagen. Vier jaar later zal hij, opnieuw in een aanval van jaloezie, zijn nieuwe vriendin Mieze bijna doodslaan. Ook in de duistere cafés rond de Alexplatz gedraagt Biberkopf zich niet aardig. Een cobra, zo noemt Döblin hem een paar keer.

Het is dan ook de vraag of Döblin hem louter als slachtoffer (van het noodlot) beschouwt, ook al geeft hij expliciete parallellen met het Job-verhaal uit de joodse mythologie. Maar Job was een goed mens: bij hem was het een interessante weddenschap tussen God en de Duivel of hij afvallig zou worden als hem al zijn bezittingen werden afgenomen. Dat Biberkopf, een slechte man, *niet* tot misdaad zou vervallen als zijn geld opraakt, daarop zet niemand een weddenschap. Echte slachtoffers zijn de Ida's en de Miezes en het arme vee in het slachthuis. De domme Biberkopf leert ook niets van zijn negatieve ervaringen: de reden dat hij in de roman nooit werkelijk tragisch wordt.

Collage

Wat voor boek is *Berlin Alexanderplatz* precies? Uitgeverij Fischer gaf destijds in haar advertenties vier sterke punten aan:

‘Een schokkend mensenleven’
‘Een adembenemende misdaadroman’
‘Een zedenschets van de Berlijnse onderwereld’
‘Een gebeurtenis in de huidige vertelkunst’

Het laatste punt maakt Döblins roman tot het kunstwerk dat tot op de huidige dag tot de top van de literaire avant-garde behoort. Dat komt vooral door de collagetechniek die is gehanteerd. Döblin heeft de geschiedenis van Biberkopf doorspekt met reclamezinnetjes, *faits divers*, statistische gegevens over de elektriciteitsfirma AEG, over de dieren die in het slachthuis worden verwerkt, Berlijnse sterftecijfers, juridische missiven en stadsanekdotes. Soms lijkt het of ze een relatie vertonen met de handeling -een Pérec-achtige beschrijving van de buren van Biberkopf bijvoorbeeld - vaker versterken ze voor ons lezers vooral de *sfeer* van de moderne metropool. Een voorbeeld van dat laatste is een krantenbericht over Amerikanen die in Hotel Adlon logeren. Het lijkt me niet waarschijnlijk dat Biberkopf daarin erg is geïnteresseerd.

Evenmin erg aan Biberkopf besteed zijn de talloze verwijzingen naar de joodse, christelijke en klassieke mythologie en naar de Duitse literatuur (Clemens von Brentano, Kleist, Spengler), die Döblin in zijn roman heeft gemonteerd. Ze vervullen de functie van commentaar, net als de medische toespelingen. Döblin was arts, in welke hoedanigheid hij zowel het criminele milieu in ‘Berlin O’ leerde kennen, als de patiënten in het gesticht waar Biberkopf in de roman wordt verpleegd. De moord op Ida heeft Döblin beschreven de stijl van een natuurwetenschappelijk experiment. Elders debatteert hij met ons over de behandeling van psychiatrische patiënten: pillen of Freud?

Ik denk dat de medische blik ook de rol van homoseksualiteit in *Berlin Alexanderplatz* heeft gedetermineerd. Zowel in de relatie Biberkopf-Reinhold als in die van Mieze-Eva zit een homoseksuele ondertoon. Je krijgt de indruk dat Döblin de ‘Schwulen’ in zijn roman met medische en niet met morele maten meet. Bijzonder in de manier waarop Döblin zijn collagetechniek hanteert, is de afwezigheid van hiërarchie. Het maakt niets uit of een zin uit een banale *Schlager* is geplukt of uit een gedicht van Brentano, van een lichtreclame afkomstig is of uit de bijbel; de mededeling is er niet belangrijker door. Dat is pas simultaniteit.

Kleinburgerlijk beeld van arbeidersklasse

Heeft Doblin door zijn overrompelende beheersing van de collagetechniek zijn plaats tussen de internationale avant-gardisten verworven, de combinatie met de drie andere punten - levensverhaal, misdaad, zedenschets - heeft ervoor gezorgd dat zijn roman ook een groot commercieel succes werd -Döblins eerste en laatste. Binnen een jaar werden ervan de roman tienduizenden exemplaren verkocht en verschenen er vertalingen in Amerika, Denemarken, Italië, Engeland, Noorwegen, Frankrijk en ook in Nederland. *Frans Biberkopf's zondeval* [sic] heette de roman in de vertaling van Nico Rost.

Er stond een Russische vertaling op stapel, maar daar staken de communisten van het blad Linkskurve een stokje voor. Volgens Johannes R. Becher en de zijnen gaf Döblin een kleinburgerlijk, vulgair en negatief beeld van de Duitse arbeidersklasse. Maar voor het raadsel waarom een paar jaar na de verschijning van de roman in Berlijn duizenden KPD-arbeiders opeens overstapten naar de SA geeft *Berlin Alexanderplatz* een betere verklaring dan communistische romans die in dezelfde tijd verschenen, zoals Willi Bredels romans *Maschinenfabrik N&K* en *Rosenhofstrasse* of Karl Neukrantz' *Barrikaden am Wedding*. Ook al waren die proletarisch, nobel en positief.

Sprekende auto's

Dat het grote commerciële succes van *Berlin Alexanderplatz* vooral te danken was aan de manier waarop Doblin levensverhaal, misdaad, zedenschets heeft vormgegeven, valt ook af te leiden uit de manier waarop hijzelf en anderen de roman hebben bewerkt. Meestal ging het om een reductie tot deze drie elementen, ten koste van de collages die Döblin in zijn roman had gemonteerd.

Dat bleek al uit de voorpublicatie van *Berlin Alexanderplatz* in de Frankfurter Zeitung (Berlijnse kwaliteitskranten vonden het boek te controversieel). Voor deze gelegenheid had Döblin het verhaal gereduceerd tot eenderde van de roman. De lezers maakten kennis met veel avonturen van Biberkopf, maar zagen weinig commentaar en bespiegelingen, laat staan iets van de montagepartijen.

Op 30 september 1930 werd in Berlijn een hoorspelbewerking uitgezonden onder de titel *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* De bewerking was van Döblin zelf. Het lijkt er veel op dat hij zijn Frankfurter-reductie tot uitgangspunt heeft genomen, want de hoorspelpassages zijn keurig uit de roman geknipt. Wat de Berlijners hoorden, was het verraad van de mede-

marskramer, de ontmoeting met Reinhold en het overnemen van diens liefje Cilly, het verraad van Reinhold, de relatie met Mieze en Biberkopfs gekte waarin hij zijn antagonisten terugziet, inclusief het gesprek met de doden en de Dood. Een onderwereldgeschiedenis *pur sang*.

Voor het hoorspelgenre heeft Döblin de Job-passage op een prominente plaats gezet en de liedjes hebben een duidelijke functie in het verhaal. Er is wel een merkwaardige toevoeging aan de roman: de auto waarmee Biberkopf zijn inbraakavontuur beleeft en de andere, die zijn arm er afrijdt, spreken met elkaar. Maar geluiden van de stad zijn niet te horen. Terwijl je toch al het visuele bombardement moet missen. Kortom, het collage-element en de stad Berlijn ontbreken in dit hoorspel vrijwel volledig.

Dat laatste geldt ook voor homoseksuele toespelingen en de rol van de politiek. De uitzending van het hoorspel is verscheidene malen verschoven. Op 14 september waren er namelijk verkiezingen. De strijd was buitengewoon hard en bij de radio had men besloten om Döblin, die door rechts, door de kranten die Biberkopf verkocht, voor ‘jood’ en ‘asfaltliteraat’ werd uitgescholden, buiten de vuurlinie te houden. De Nazi's kwamen met honderdzeven in plaats van met twaalf zetels in de Rijksdag te zitten. Hierdoor verslechterde het klimaat bij de media zodanig dat er waarschijnlijk tussen 14 en 30 september om politieke redenen in het hoorspel is geschrapt, ook gezien de verschillen tussen de oorspronkelijke hoorspeltekst en de radioversie die op platen is vastgelegd.

De verfilming van 1931

De politiek ontbreekt eveneens in de film die Phil Jutzi een jaar later, in 1931, van *Berlin Alexanderplatz* draaide. Of het zou in de symboliek van de slotscène moeten schuilen: Biberkopf die *duikelaartjes* verkoopt.

Döblin schreef het scenario samen met Hans Wilhelm - hij heeft ook één liedje bijgedragen, ‘Adieu, Berlin’ - maar waarschijnlijk in een ondergeschikte positie. Zo'n geringe rol van Döblin zou kunnen verklaren waarom er zo stevig in zijn verhaal is ingegrepen. Eva is verdwenen en opgenomen in de figuur Cilly, die als een soort bendeliefje veel directer bij de sfeer van Pums is betrokken. Het komt de consistentie van het geheel wel ten goede, maar dat geldt niet voor de manier waarop Biberkopf in de film met Mieze kennismaakt. Niets prostituee, hij komt haar gewoon in de stad tegen als ze zingt bij de muziek die een oude blinde man op een trekharmonica speelt. Romantisch toch?

Een van de reclameaffiches voor de Fischer uitgave

De hoofdrol werd gespeeld door de bekende acteur Heinrich George, die dat ook al in het hoorspel had gedaan (Reinhold was Berhard Minetti, die in onze dagen nog de ster ren van de hemel speelde in stukken van Thomas Bernhard). Iedereen, inclusief Döblin, was enthousiast over de manier waarop George het Berlijnse dialect hanteerde, maar over het algemeen troffen critici in de film te veel George en te weinig Berlijn aan. Dat laatste is ook voor ons teleurstellend. We zien wel wat straatopnamen, maar die staan vrij los van het filmverhaal. Als we Biberkopf bij een schutting aan de Alexanderplatz kranten zien verkopen, gaat dat om een nagebouwde locatie in de Babelsbergse UFA-studio's. Technici bleken niet in staat de omgevingsgeluiden goed op de band te krijgen. Jammer dat de geluidsfilm destijds in Duitsland nog in de kinderschoenen stond. Waker Ruttmanns *Berlin, der*

Symphonie der Grossstad, een adembenemende documentaire uit 1927, moest het nog zonder geluid doen.

Günter Lamprecht (Biberkopf) en Barbara Sukowa (Mieze) in de tv-bewerking van Rainer Werner Fassbinder

Tv-serie 1980

Rainer Werner Fassbinder heeft voor zijn tv-serie in 1980 vrij veel van de romantekst gebruikt, maar evengoed ook hevig ingegrepen. Een deel van de collage wist hij te handhaven door sommige van de teksten in de mond van acteurs te leggen. Dat werkte goed: vooral de griezelige man die telkens op de Hoer van Babylon attendeert, is sterk. Eva komt al spoedig in het verhaal opdraven en daarmee wordt het consistenter. De ingreep schiep ook de gelegenheid om actrice Hanna Schygulla de hele serie door te laten schitteren, zoals Louis Ferron in zijn uiterst verhelderende verhandeling in 1980, *Berlin Alexanderplatz. Fassbinder contra Döblin*, al constateerde. Een oudere Fassbinder-actrice, Brigitta Mira, werd aan de geschiedenis toegevoegd als moederlijke hospita van Biberkopf. De grootste ingreep was Fassbinders surrealistische versie van Biberkopfs droom. Hij heeft in zijn tv-versie ook de homoseksuele motieven in Döblins roman verder uitgewerkt. Fassbinder zag Biberkopf ook meer als een slachtoffer, zelfs een met wie hij zich enigszins identificeerde. In 1975 heeft hij namelijk een film gemaakt, *Faustrecht der Freiheit*, waarin hijzelf de figuur Fox [!] Biberkopf speelt, een sneue homoseksueel die de lotto wint en door twee andere homoseksuelen wordt uitgemolken.

De politieke strijd tussen links en rechts symboliseerde Fassbinder door aan het slot het ‘Horst Wessellied’ en de ‘Internationale’ door elkaar te mengen. Misschien heeft hij zich ook door Jutzi laten inspireren. Na de oorlog lag diens reputatie aan flarden, omdat Jutzi zich al in de jaren dertig met de Nazi's had ver-

bonden. Maar Fassbinder ging nu eenmaal geen provocatie uit de weg. In 1975 maakte hij ook de film *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*, waarvan titel en verhaalgegeven wel sterk lijken op Jutzi's succesfilm *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* uit 1929.

Maar hoe zit het met de rol van de stad Berlijn? Daarin stelde Fassbinders tv-serie teleur, al kon de *Spielleiter* daar weinig aan doen omdat de meeste locaties sterk waren veranderd. We zien wat documentair materiaal, maar de film speelt vooral in een ondergronds metrostation.

Vernietigd

Toen Döblin in 1947 uit zijn Amerikaanse ballingschap weer eens op de Alexanderplatz kwam kijken, herkende hij niets meer, of was er, liever gezegd, geen vertrouwd gebouw overgebleven. In de tijd daarna heeft de DDR-regering de omgeving onherstelbaar verbeterd, gek genoeg in de sfeer van Mies van der Rohes inzending voor de wedstrijd uit 1929, en de Alexanderplatz profiteert tot op de huidige dag niet van de bouwdrift die andere delen van Berlijn teistert. Het enige aardige wat we nu ervaren als we de Alexanderplatz betreden, is dat we er rustig heen kunnen wandelen en dat we geen Checkpoint Charlie meer hoeven te passeren dat ons waarschuwt datwe *commie ground* gaan betreden. Ook hebben sommige straten en pleinen weer de namen teruggekregen die ze droegen in de tijd dat onze cobra er verdoofd rondwaarde. Al met al is *Berlin Alexanderplatz* nog meer dan *Manhattan Transfer een* historische roman geworden. In New York heeft alleen de vrije markt gewoed en dat is niet mis. Anno 1999 kan de louche zakenman Donald Trump zonder enige tegenstand een megakrabber bouwen in het rustige deel bij het VN-gebouw, maar de vrije markt laat om commerciële redenen soms historische structuren ongemoeid. Leuk voor bewoners die aan traditie hechten en aardig voor toeristen.

Voor de buurt rond de Alexanderplatz moeten we het met zwart-witfoto's doen. Misschien verklaart dit dat *Berlin Alexanderplatz* tot op de huidige dag zo'n interessant boek is. Er bestaat het Berlijn van Armando, waarin op onverwachte plaatsen schimmen uit de periode 1933-1945 kunnen opduiken. Er is het Berlijn van Harry Mulisch dat als een Egyptische droom van Albert Speer in dichtregels is gegrift. Er is het Berlijn van Cees Nooteboom, waarin de stad strompelend over zijn historische obstakels overeind probeert te komen. Maar *Berlin Alexanderplatz*, een van de meest leesbare toppers uit het literaire modernisme, beschrijft een *verdwenen* samenleving die we heel graag zouden kunnen zien, horen, ruiken, proeven.

[Ik dank mijn collega Frank Schuitemaker voor het stimulerende commentaar op het concept van dit artikel.]

August-Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan de Hogeschool van Amsterdam.

Onno Kosters

Eblannah-Paname-Turricum-Tarry Easty, 1882-1941
De steden van Joyce en de Joyce van de steden

Wie James Joyce zegt, zegt Dublin. Dat zei hij zelf ten slotte ook: tegen zijn vriend Frank Budgen schepte hij op dat wanneer Dublin zou vergaan, men het aan de hand van *Ulysses* weer kon opbouwen. De Ierse hoofdstad, geboorteplaats van de schrijver en de stad waar hij tot het inzicht kwam dat hij zichzelf eruit moest verbannen om een waarachtig kunstenaar te worden, speelt in al Joyce's werken een prominente rol. Maar ook voor de steden waar Joyce gedurende zijn bijna veertigjarig verblijf op het Europese vasteland woonde, is in zijn werk een belangrijke plaats weggelegd. Ze zijn op talloze manieren verweven met en vertaald in zijn oeuvre.

James Joyce (1882-1941) liet Dublin voor het eerst in 1902 achter zich, toen hij naar Parijs vertrok om medicijnen te studeren. Daar kwam niet veel van terecht: na drie maanden was hij weer terug. In 1904 schaakte hij als een ware Paros zijn geliefde Nora, om na omzwervingen via Parijs en Zürich in Triëst neer te strijken. Daar woonde hij tot 1914, een verblijf dat werd onderbroken door kortstondige verhuizingen naar Rome en Pola. Toen de Eerste Wereldoorlog uitbrak week Joyce uit naar Zürich. Na de oorlog keerde hij voor korte tijd terug naar Triëst, om in 1919 naar Parijs te verhuizen. Kort nadat de Tweede Wereldoorlog uitbrak, vluchtte hij weer naar Zürich, waar hij op 13 januari in 1941 stierf.

Dublin. I have much, much to learn. [*U* 7.915]*

Dublin fungeert als decor maar ook als personage in Joyce's werk. In een brief waarin hij de ontwikkeling van zijn verhalenbundel *Dubliners* (gepubliceerd in 1914) schetste, noemde Joyce de stad ‘the centre of paralysis’, het centrum van verlamming: in zijn ogen was de stad, beheerst door de rooms-katholieke kerk en bestuurd door de Britse kolonisator, een gevangenis waar elke poging tot ontplooiing in de kiem werd gesmoord. Het verhaal ‘A Little Cloud’ is een sprekend voorbeeld van deze zienswijze. De hoofdpersoon, Little Chandler, die het niet gelukt is zijn ambitie, een vooraanstaand dichter te worden, waar te maken, ontmoet na acht jaar zijn naar Londen uitgeweken vriend Gallaher. Deze is daar een succesvol journalist geworden en beantwoordt voor Chandler in alles aan het romantische, maar onbereikbare ideaal van de zwaar-drinkende, vrouwenversierende, ongebonden ‘vrije jongen’. Gallaher raadt Chandler aan om naar Parijs te gaan, ‘that'd do you good. [...] Ah, there's no city like Paris for gaiety, movement, excitement...’ Zijn ontmoeting met Gallaher werkt als een katalysator op Chandlers sluimerende frustratie over zijn eigen falen. Het verhaal eindigt met een hartverscheurende scène, waarin Chandler probeert te lezen, terwijl zijn zoontje maar niet wil ophouden met huilen:

> It was useless. He couldn't read. He couldn't do anything. The wailing of the child pierced the drum of his ear. It was useless, useless! He was a prisoner for life. His arms trembled with anger and suddenly bending to the child's face he shouted: ‘Stop!’[*D* 79-80]

‘A prisoner for life’, levenslang: het was het lot dat Joyce wist te ontlopen.

In de verhalen uit *Dubliners* vinden we gedetailleerde beschrijvingen van de stad. De armoede, het straatleven, de frustratie van haar bewoners afgezet tegen de façades van haar zware gebouwen, de maskerades van de macht en onmacht. Hoogtepunt van de bundel is het laatste verhaal, ‘The Dead’. Gabriel Conroy heeft het in tegenstelling tot Little Chandler wel gemaakt, maar beseft dat hij met zijn publicaties nooit de gren-

zen van Dublin, laat staat Ierland, zal kunnen overschrijden. Wanneer hij bovendien wordt geconfronteerd met het verhaal over een jeugdliefde van zijn vrouw ontvallen hem al zijn zekerheden. Het verhaal eindigt met de beroemde scène waarin Gabriel uit het raam staart, uitstaart over Dublin dat langzaam ten onder gaat in een sneeuwbui die in zijn verbeelding heel Ierland in zijn greep heeft en bedekt met een witte, verstikkende laag. Het symbolische doodskleed pint ook Gabriel vast in zijn bed; 'his soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead' [*D* 225].

Dear Dirty Dublin. O'Connell bridge

Joyce schreef 'The Dead' in Rome, waar hij zich doodongelukkig voelde. In een brief vergeleek hij die stad met het stoffelijk overschot van een grootmoeder die door haar kleinkinderen aan de wereld wordt tentoongesteld.

Dublin 1904-Trieste 1914 [*P* 253]

In Triëst schreef Joyce de meeste verhalen voor *Dubliners* en zijn eerste roman, *A Portrait of the Artist As a Young Man* (gepubliceerd in 1916). *A Portrait* schetst de eerste twintig jaar van het leven van Stephen Dedalus, scholier, student, kunstenaar in wording. In dit boek speelt Dublin een minder cruciale rol dan in *Dubliners* en, later, in *Ulysses*. Wel is het interessant op te merken dat naarmate het boek vordert, het centrum van de stad steeds dreigender naderbij komt. De familie Dedalus woont aanvankelijk in Rathgar, een welvarende buitenwijk van Dublin. Financiële perikelen van vader Dedalus noodzaken hem echter om

steeds goedkopere onderkomens voor zijn gezin te zoeken, en deze bevinden zich steeds dichter bij het centrum van de stad. De stad zuigt de Dedaluses als het ware naar binnen, ze worden er door ingekapseld, waardoor de kansen op ontwikkeling, scholing, werk, op ontsnapping steeds geringer worden. Wanneer Stephen heeft besloten om kunstenaar te worden zal hij dan ook gelijktijdig besluiten dat dat elders, waar dan ook, 'where I can' [*P* 245], zal moeten gebeuren. *A Portrait* eindigt met Stephens dagboek, waarvan de laatste woorden als een gebed om ultieme bevrijding kunnen worden gelezen: '*26 April:* [...] Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race. *27 April:* Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead' [*P* 252-53].

Joyce sluit het boek af met de ondertekening 'Dublin 1904-Trieste 1914', een gebruik dat hij zou herhalen in *Ulysses* (Trieste-Zürich-Paris, 1914-1921) en *Finnegans Wake* (Paris, 1922-1939). De vermelding van plaats (en tijd) van compositie benadrukt nog eens het belang dat Joyce hechtte aan de steden waar hij zijn boeken schreef. Joyce's Duitse schrijfwijze van Zürich (anders dan de Engelse, waar het trema op de u wegvalt) impliceert bovendien het behoud van de talige identiteit van deze stad en, in het verlengde daarvan, van de twee andere steden. Dit betekent dat 'Trieste' met een Italiaanse intonatie, en 'Paris' met een Franse moet worden uitgesproken: Trieste-Zürich- *Paree* - als in 'gay *Paree*'; vergelijk Gallahers woorden over de 'gaiety' van Parijs. (In de hier gebruikte editie van *Ulysses* is het trema in Zürich helaas weggelaten.)

Stephens 'encounter' wordt een sprong in het duister en resulteert uiteindelijk in zijn val; in meest letterlijke zin duikt hij in de eerste bladzij van *Ulysses* weer *op*: 'Come *up*, Kinch! Come up, you fearful jesuit!' [*U* 1.7, mijn cursivering OK], roept Buck Mulligan, waarna Stephen uit de diepte van de Martello Tower ten tonele verschijnt.

Trieste-Z[ü]rich-Dublin, 1914-1921 [*U* 18.1610-11]

In *Ulysses* (gepubliceerd in 1922) komt Joyce's verbeelding van Dublin tot volle wasdom. Het boek is tot op zekere hoogte gebaseerd op de avonturen van Odysseus zoals verteld door Homerus, of, zoals Joyce het zelf formuleerde: 'Now let awhile my messmates be / My ponderous Penelope / And my Ulysses born anew / In Dublin as an Irish jew' [*Poems* 118].

Hoofdpersoon Leopold Bloom, de 'Irish jew', is een echte stedeling, gewend te voet de stad te doorkruisen. De lezer wandelt met hem mee en wordt zo de mogelijkheid geboden met volle teugen van de geluiden, geuren, straatmeubilair, *couleur locale* (of *local colour*, zoals Joyce het doodleuk vertaalde), zeden en gewoonten van Dublin anno 1904 te genieten:

In the heart of the hibernian metropolis

> Before Nelson's pillar trams slowed, shunted, changed trolley, started for Blackrock, Kingstown and Dalkey, Clonskea, Rathgar and Terenure, Palmerston Park and upper Rathmines, Sandymount Green, Rathmines,

Ringsend and Sandymount Tower, Harold's Cross. The hoarse Dublin United Tramway Company's timekeeper bawled them off:
- Rathgar and Terenure!
- Come on, Sandymount Green!
Right and left parallel clanging ringing a double-decker and a singledeck moved from their railheads, swerved to the down line, glided parallel.
- Start, Palmerston Park!
[*U* 7.1-13]

Je kunt bijna horen hoe Dublin tot leven komt.

Ulysses werd voor het grootste gedeelte geschreven in Zürich, maar het zijn met name de twee andere steden die aan de wieg van het boek stonden, Triëst en Parijs, die een rol van betekenis krijgen. Joyce's langdurig verblijf in Triëst is van cruciale betekenis geweest voor de auteur. De aan de noordoostkust van de Adriatische zee gelegen havenstad vertoonde belangrijke sociale, politieke en geografische overeenkomsten met Dublin. De stad werd daarmee voor Joyce een soort tweede Dublin. ‘Hij vond er dezelfde mengeling van meligheid en melancholie, het “irredentisme” en de mist van een noordelijk gelegen haven die onvermijdelijk de ziel binnendringt’, zoals Nino Frank, een met Joyce bevriende journalist het formuleerde. Joyce begon er aan *Ulysses* en in dat boek zijn enkele interessante verwijzingen naar de stad te vinden. Triëst

wordt door pseudo-Odysseus D.B. Murphy bij voorbeeld afgeschilderd als een alleszins gevaarlijke plek:

> - And I seen a man killed in Trieste by an Italian chap. Knife in his back. Knife like that.
> Whilst speaking he produced a dangerouslooking claspknife quite in keeping with his character and held it in striking position.
> -In a knockingshop it was count of a tryon between two smugglers. Fellow his behind a door, come up behind him. Like that. *Prepare to meet your God*, says he. Chuck! It went into his back up to the butt.
> [*U* 16.576-82].

Cittavecchia, de oude stad van Triëst, ca. 1900. Illustratie afkomstig uit Alfonso Mottola, *Imogini Triestini per Giacomo Joyce*.

Parijs is prominent aanwezig in *Ulysses*, met name omdat Stephen Dedalus (in dit boek naast Bloom de tweede protagonist) zich er kort voor 16 juni 1904, de dag waarop de roman zich afspeelt, nog bevond. Wanneer hij vanaf het strand de citroengele huizen van Sandy-mount ziet, herinnert hij zich het beeld van Parijs,

> rawly waking, crude sunlight on her lemon streets.
> Moist pit of farls of bread, the froggreen wormwood, her matin incense, court the air. Belluomo rises from the bed of his wife's lover's wife, the kerchiefed housewife is astir, a saucer of acetic acid in her hand.
> [*U* 3.209-12]

Stephens herinnering was er een van Joyce zelf aan Triëst, zoals we in *Giacomo Joyce* kunnen lezen:

> Trieste is waking rawly: raw sunlight is huddled over browntiled roofs, testudoform; a multitude of prostrate bugs await a national deliverance. Belluomo rises from the bed of his wife's lover's wife: the busy housewife is astir, sloe-eyed, a saucer of acetic acid in her hand.

[*GJ* 8]

En dit fragment wordt twee bladzijden verder weer omgezet in een beeld van Parijs:

> In the raw veiled spring morning faint odours float of morning Paris: aniseed, damp sawdust, hot dough of bread: and as I cross the Pont Saint Michel the steel-blue waking waters chill my heart.
> [*GJ* 10]

Zo ontstaan Parijs en Triest (impliciet) in Dublin, en zo ontstaat tevens Parijs in Triest. De steden grijpen in elkaar en creëren zo een synthese, een geheel waarin Dublin de constante is en Parijs en Triëst de variabelen zijn.

Zürich komt vreemd genoeg in *Ulysses*, behalve in de eerder genoemde datumlijn, niet expliciet ter sprake. Vergeet echter niet ‘Herr Hurhausdirektorpresident Hans Chuechli-Steuerli’ [*U* 12.566-67], wiens zeer Züricher achternaam (een ‘Chüechliwirtschaft’ is de volkse benaming voor een alcoholvrij restaurant) en zeer on-Züricher functie (hoerenkasten werden er in 1897 verboden) in episode 12 opduiken.

Een uitstapje naar Joyce's gedichten is hier ten slotte op z'n plaats: in 1918 schreef hij in Zürich een gedicht over de Bahnhofstrasse, de beroemdste en meest chique straat van die stad:

Bahnhofstrasse

The eyes that mock me sign the way
Whereto I pass at eve of day,

Grey way whose violet signals are
The trysting and the twining star.

Ah star of evil! star of pain!
Highearted youth comes not again

Nor old heart's wisdom yet to know
The signs that mock me as I go.

Zürich, 1918

[*Poems* 62]

De ‘Violet signals’ moeten worden gelezen als de huisnummerbordjes, die tot op de dag van vandaag inderdaad paars zijn.

Zürich, Bahnhofplatz, 1908

Paris, 1922-1939 [*FW* 628]

Finnegans Wake (gepubliceerd in 1939) werd geschreven in Parijs, in de periode dat Joyce een echte ‘parisien’ [*FW* 151.09] werd, sprekend met een ‘perusienne’ [*FW* 21.17] accent, wereldberoemd geworden door zijn zogenaamd scabreuze boek *Ulysses*, onvergankelijk, ‘unparishable’ [*FW* 130.05] ondanks de kritiek erop, omdat velen er ook mee sympariseerden (‘Be good enough to symperise’, *FW* 226.07-08]. Wel liet hij zich meermalen ‘zurickschicken’ [*FW* 70.08] naar Zürich, waar hij onder behandeling was van een oogarts. In 1934, toen hij na een oogoperatie zou terugkeren naar Parijs, schreef Joyce het volgende gedicht:

Goodbye Zurich I must leave you,
Though it breaks my heart to shreds
Tat then attat.

Something tells me I am needed
In Paree to hump the beds.
Bump! I hear the trunks a tumbling
And I'm frantic for the fray.
Farewell, *dolce far niente*!
Goodbye, Zürichsee!
[*Poems* 147]

Sprekend voor Joyce's binding met Zürich zijn de verwijzingen naar de stad in *Finnegans Wake*. Zo verbergt Joyce er op verschillende plaatsen het jaarlijkse Sechselauten [‘Saxolooter’, *FW* 379.07] feest, waarbij een pop van stro, de Böög, wordt verbrand om de verdrijving van de winter in te luiden: ‘Oho, oho, Mester Begge, you're about to be bagged in the bog again. Bugge’ [*FW* 58.16-17]. Dit lentefeest sluit nauw aan bij een centraal thema van *Finnegans Wake*, dood en opstanding, opstanding door dood. Verder voert Joyce veel topografische namen van de stad Zürich zelf op: ‘Yssel that the limmat?’ [*FW* 198.13] verbindt de oerhollandse IJssel met de Limmat, de rivier die uitmondt in de Zürichsee. Aan een zij tak van de Limmat, de Sihl, staat het hoofdpostkantoor, de

Sihlpost - ‘You don't say, the sillypost?’ [*FW* 200.22]. De twee beschermheiligen van de stad, Felix en Regula, vinden we terugin ‘regulet [...] relix’ [*FW* 340.13-15], ‘fenicitas [...] rugular’ [*FW* 610.08-10] en ‘regular [...] Felix’ [*FW* 26.34]. Faerber en Luchsinger, auteurs van het prachtige boek *Joyce in Zürich*, verdenken Joyce er zelfs van een soort ‘Schweizerdjoytsch’ te hebben ontwikkeld, zoals bij voorbeeld tot uiting komt in ‘roesthy’ [*FW* 577.13, *Rösti*], ‘Kitzi Braten’ [*FW* 406.09, *Gitzibraten*, gebraden speenvarken), en de passage

> This, of course, also explains why we were taught to play in the childhood: Der Haensli ist ein Butterbrot, mein Butterbrot! Und Koebi iss dein Schtinkenkot. Ja! Ja! Ja!
> [*FW* 163.04-07]

Zoals in de eerder geciteerde fragmenten uit *Giacomo Joyce* en *Ulysses*, waarin Triëst, Parijs en Dublin, met behoud van identiteit, lijken samen te vallen, komt er in *Finnegans Wake* een passage voor waarin Zürich, Parijs en Triëst met elkaar worden verbonden: Shem, een van de zonen van HCE,

> quit to hail a hurry laracor and catch the Paname-Turricum and regain that absendee tarry easty his città immediatat, by an alley and detour with fare-card available getrennty years
> [*FW* 228.21-24]

Vrij vertaald neemt hij, *in a hell of a hurry* (‘hail a hurry’), een kaartje (‘farecard’, *Fahrkarte*), heen en terug (‘alley and detour’, *aller et retour* met een omweg), voor de expresse van Parijs (‘Paname’, argot in de twintiger jaren voor Parijs) naar Zürich (‘Turricum’, de Latijnse naam voor die stad), waarbij *Trieste* (‘tarry easty’, eretitel *La città immediata*) niet mag worden overgeslagen -daar at hij tenslotte zijn lever (hij dronk er teveel), en triest was er zijn ziel: ‘and trieste, at trieste at I my liver! *Se non é vero son trovatore*’ [*FW* 301.16-17; vgl. Paul Verlaine's ‘O triste, triste était mon âme...’]. Het kaartje is twintig of dertig jaar geldig, en/of Shem is alweer twintig of dertigjaar gescheiden van zijn drie geliefde steden (‘getrennty years’ verbergt *twenty years, trente*, dertig, en *getrennt*, gescheiden).

Maar de ware hoofdpersoon van *Finnegans Wake* is toch weer Dublin, dat wil zeggen: de ware hoofdpersoon is een personificatie van de stad, of een verstedelijking van zichzelf. De reus Finn MacCool, in *Finnegans Wake* herboren als Tim Finnegan, ligt begraven onder Dublin. Zijn hoofd is de Hill of Howth, de uitloper van Dublin in de Ierse zee in het noordoosten, zijn voeten komen aan de westrand van Phoenix Park boven de grond als de stenen van Castle Knock aldaar, zijn fallus is de herdenkingszuil voor generaal Wellington, die midden in Phoenix Park staat:

> The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of humself prumptly sends an unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes: and their upturnpikepointandplace is at the knock out in the park where oranges have been laid to rust upon the green since devlinsfirst love livvy.
>
> [*FW* 03.18-24]

Niet alleen het vaste, ook het vloeibare van Dublin krijgt een plaats in *Finnegans Wake* - en niet alleen in de velerlei verbasteringen van de slogan *Guiness is good*

for you. De rivier de Liffey, die de stad doormidden snijdt op haar weg van de bergen naar haar monding in de Ierse zee, wordt verpersoonlijkt tot ALP, Anna Livia Plurabelle. In het laatste 'boek' van *Finnegans Wake* zien we haar die tocht maken, zijn we ooggetuige van haar eigen verslag, van haar ondergang, haar overgang in de zee, haarvader, die haar ten slotte of eigenlijk (als) in het begin weer zal laten ontstaan, wanneer de regen afkomstig uit de zee zich weer een rivier regent, hoog in de bergen:

> I am passing out. O bitter ending! [...] I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. I see them rising! Save me from those therrble prongs! [...] Carry me along, taddy like you done through the toy fair! [...] Yes, tid. There's where. First. We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, me-

> memormee! Till thousendsthee. Lps. The keys to Given! Away a lone a last a loved a long the
> river run, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.
> [*FW* 627.34-03.03]

Finnegans Wake is 'the book of Doublends Jined' [*FW* 20.16]; beide uiteinden, begin en eind (*double ends*), worden samengevoegd (*joined*), de laatste zin vloeit bijna zonder haperingen over in de eerste.

Na *Ulysses* bereikt Joyce's verbeelding van 'de stad' in het algemeen en van Dublin in het bijzonder een hoogtepunt in *Finnegans Wake*. Dublin splitst zich op en herdefinieert zichzelf, als het doel in het liedje 'The Rocky Road to Dublin', als tegenstrever van de duivel, 'Deblinity devined' [*FW* 373.20], als de gespleten persoonlijkheid van de 'doblinganger' [*FW* 490.17], als Londen, 'Londub' [*FW* 625.36]... enzovoort. Met elke stad waar hij woonde creëerde Joyce een labyrint aan mogelijkheden waar we tot op de dag van vandaag met plezier in kunnen ronddwalen. Dublin blijft evenwel begin- en eindpunt van zijn oeuvre, en zo is het 'easier to found a see in Ebblannah than for I or you to find a dubbeltye in Dampsterdamp' [*FW* 138.22-24, Eblana was de naam die Ptolomeus aan Dublin gaf). Oftewel: wie James Joyce zegt, zegt Dublin. Dat zei hij zelf tenslotte ook.

Gebruikte edities:

Dubliners, Penguin, 1992.
Finnegans Wake, Faber and Faber, 1972.
Poems and Shorter Writings, Faber and Faber, 1991.
A Portrait of the Artist As a Young Man, Viking, 1982.
Ulysses, Viking, 1986.

Selectieve bibliografie (I): De stad in het werk van James Joyce

Bernard Benstock, 'Paname-Turricum and Tarry Easty: James Joyce's *Città Immediata*'. In: *La revue des lettres modernes: James Joyce 3: Joyce et l'Italie*. Textes réunies par Claude Jacquet et Jean-Michel Rabaté. Paris, Lettres Modernes, 1994, p. 29-38.
Rosa Bollettien, 'The Importance of Trieste in Joyce's Work, with Reference to His Knowledge of Psycho-Analysis'. In: *James Joyce Quarterly*, vol. 7, no. 2, p. 177-85.
Marius Buning, 'De heuvel en het hoofd van Howth'. In: *Het oog in 't zeil*, jrg. 7, nr 1, oktober 1989, p.22-27.
Thomas Faerber en Markus Luchsinger, *Joyce in Zürich*. Zürich, Unionsverlag, 1988.
Peter Hartshorn, *Joyce and Trieste*. Westport, CT, Greenwood Press, 1997
Onno Kosters, 'Giacomo's Joyce'. In: *Ah Triëst*., samengesteld door Jan Paul Hinrichs Amsterdam, Bas Lubberhuizen, 1993, p.34-52
Giorgio Melchiori, *Joyce in Rome: The Genesis of* Ulysses. Roma, Bulzoni Editore, 1984.

Alfonso Mottola, *Imagini Triestini per Giacomo Joyce*. Supplement to the *James Joyce Quarterly*, vol. 28, no. 3.
Donald Torchiana, 'Joyce and Dublin'. In: *The Irish Writer and the City*, ed. By Maurice Harmon. Gerrards Cross and Totowa, NJ: Smythe, and Barnes and Noble, 1984, p.52-64.

Selectieve bibliografie (II): De stad in de literatuur

Richard Lehan, *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History* Berkeley etc., University of California Press, 1998.
C. Meckseper/ E. Schraut (Hg.), *Die Stadt in der Literatur*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983.
Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton, Princeton University Press, 1981.
Peter Preston and Paul Simpson-Housley (eds), *Writing the City: Eden, Babylon and the New Jerusalem*. London and New York, Routledge, 1994.
Edward Timms and David Kelley (eds), *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. New York, St. Martin's Press, 1985.

Onno Kosters is vakreferent Engelse taal- en letterkunde aan de Universiteitsbibliotheek Leiden. Hij publiceerde eerder in BZZLLETIN over Samuel Beckett, Joyce, en Edward Dorn. Andere publicaties van zijn hand verschenen onder meer in Raster, De Gids en De Brakke Hond. Hij hoopt in september 1999 te promoveren op een studie over Joyce.

Eindnoten:

* Verwijzingen naar *Ulysses* worden afgekort als *U* gevolgd door episode- en regelnummer. *Dubliners* wordt afgekort als *D* gevolgd door paginanummer, *Finnegans Wake* als *FW* gevolgd door pagina- en regelnummer, *Giacomo Joyce* als *GJ* gevolgd door paginanummer, *Poems and Shorter Writings* als *Poems* gevolgd door paginanummer, *A Portrait* als *P* gevolgd door paginanummer.

Rein Bloem
Een plattegrond met bulten en kuilen
Het Parijs van Pierre Reverdy

Ondanks de eerste wereldoorlog bloeide in Parijs de kunst. Stromingen, vernieuwingen, tijdschriften bij de vleet. Weinig geld voorhanden, maar er was altijd wel een soort mecenas. Bijvoorbeeld de galeriehouder Leonce Rosenberg voor de kubisten, de schatrijke Chileense avonturier Huidobro voor de dichters en de boekverkoopster Adrienne Monnier die niet bang wasvoor flops.

Rue Cortot, Montmartre (foto Johanna Speltio)

Het spanningsveld van het wereldje, waar vrolijk slag werd geleverd, lag tussen de rechter en de linker oever van de Seine. Het vitaalste tijdschrift, al bleef het maar een jaar bestaan, was Nord-Sud (1917-1918), eigen-handig in elkaar gezet door Pierre Reverdy, die woonde in de Rue Cortot 12 waar nu het Museum Montmartre is en niemand ooit van hem gehoord heeft. Een paar trappen lager was het ingewikkelde bouwsel Bateau-Lavoir (de wasboot vol ateliers) waar Picasso, Max Jacob en Juan Gris kort of lang woonden aan de Rue Ravignan, met de ingang op het driehoekige pleintje Emile Goudeau, waar sinds kort de mooiste foto's van schilderijen, personages, manuscripten in een vitrine het verleden oproepen. Even boven de Rue Cortot staat de Sacre-Coeur, hoogtepunt van de lichtstad.

Woordvoerder Reverdy werd bijgestaan door zijn vrouw, naaister Henriette bijgenaamd Riotto, de naaste vrienden en hun liefsten, al wie in de barre tijden wat missen kon.

De naam van het maandschrift heeft te maken met de geografische uitersten, te weten de metrolijn noord-zuid tussen Montmartre en Montparnasse, de afstand die door de armoedzaaiers ook regelmatig te voet overbrugd werd. In de titel speelt nog een verborgen betekenis mee die een veel grotere reikwijdte heeft, maar daar kom ik bij verrassing nog op terug.

Het eerste nummer van Nord-Sud, 15 maart 1917, opent met een korte beginselverklaring, een visitekaartje op naam van een zekere N.S. waarin je wel de Franse metrolijn kan lezen, maar niet onze eigen spoorwegen. De aanhef is de zin *La guerre se prolonge*, maar de werkelijke inhoud geldt de nieuwe generatie schilders, beeldhouwers, dichters, allen op zoek naar nieuwe horizons, met als wegbereider Guillaume Apollinaire, de grappenmaker die zich in het voorwoord

meteen op de voorgrond plaatst, want voor deze gelegenheid was N.S. zijn pseudoniem! Menens wordt het vervolg, Reverdy's manifest *Sur le*

cubisme, waarin kort en krachtig het nieuwe beginsel helder en apodictisch wordt gelanceerd:

> De kunst van vandaag heeft een groot gehalte aan werkelijkheid, maar realisme is niet de bedoeling, het gaat om artistieke werkelijkheid, geen anekdotes maar constructies en metamorfoses.

De laatste bladzij van het eerste nummer van Nord-Sud is ook voor rekening van Reverdy, onder het pseudoniem Le Sténographe in wat een rubriek zal worden: ‘La faune de flore’ - de wilde bezoekers van Café Flore aan de Boulevard Saint-Germain, waar Apollinaire zitting hield:

> On s'est groupé autour d'Apollinaire. Ce n'est pas un symbole, c'est une réalité.

Elke dinsdag ontving hij zijn vrienden in het café dat er nog altijd is.

Reverdy kan het niet laten in nummer 2 (15 april 1917) daar op in te spelen: we lezen hoe een ‘grote vogel’ probeert de boulevard bij de Rue Bonaparte over te steken (het is de schrijver Blaise Cendrars) en een klant wordt bedacht met een ‘titre de revue dans son monocle’ (het is de criticus en mooi weer spelende Louis Gonzaque Frick, niet bepaald een vriend).

Vooral in de vlakte, de linker oever werd heel wat gebakkeleid, figuurlijk en letterlijk; vooral Picasso en Reverdy konden werkelijk rake klappen uitdelen.

Hoe Reverdy een anekdote van dat slag literair kon omwerken volgen we op de voet in het op het eerste gezicht rare verhaal ‘Une nuit dans la plaine’ [een nacht op de vlakte] (in Nord-Sud 3):

> Je descendit de la colline où le soleil joue dans les glaces du phare.

Een mooi begin voor een sfeervolle wandeling, ik daalde van de heuvel waar de zon speelt in de vensters van de vuurtoren...

Een beetje geheimzinnig, want is het nu dag of nacht, verleden tijd of heden?

La nuit...zeggen de titel en de tweede zin. De wandelaar staat eensklaps voor een deur waarachter mensen van diverse rassen bijeen zijn en steeds meer kleur krijgen, *en rougissant*. Van de kout of de drank?

De verteller deelt intussen mee dat de wereldtentoonstelling in Parijs 1900 al lang voorbij is en dat de levende dieren van toen geslacht zijn. *Le succès n'en était pas moins grand*, de gein wordt er niet minder van.

We betreden een rustige lokaliteit. Het gevaar van de buitenwereld is afgewend. Men lacht, hoogstens denkt men in stilte wat men voor ergs aan de buurman niet hardop zal zeggen. Een paar bloemen zijn van de gedekte tafel gerold.

Waar houden wij ons op? We zijn in de late avond van de Sacré-Coeur (de vuurtoren) de heuvel van Montmartre afgedaald om aan de Seine stil te staan bij het beroemde (nog altijd bestaande) restaurant Lapérouse, omdat wij met vogels van diverse pluimage uitgenodigd zijn om weer eens iets te vieren.

Het vlees (afkomstig van 1900) staat op tafel, maar twee aanzittenden nemen het er niet van: de *Indien* wil niet herinnerd worden aan zijn bloeddorstig verleden en aan het andere eind van de tafel vast *De Oude Abt* want het is vrijdag.

Dat klopt: het feestmaal werd op een vrijdag geserveerd en Max Jacob dacht al een hele tijd na over een kloosterbestaan. De kleurige en schreeuwlelijke Mexicaan Diego Rivera (1886-1957) probeerde zich waar hij maar kon als kubist *avant la lettre*

voor te stellen, maar in de ogen van Picasso, Juan Gris, Braque en Reverdy was hij een navolger of erger.

Na afloop (*Tout à coup le décor changea*) trok men onvast ter been naar het grote atelier van André Lhote in Montparnasse. Daar brak een heftige ruzie uit, Reverdy hield een van zijn vlijmscherpe betogen, Riviera gaf hem van achteren een oorvijg en bokser Pierre sloeg hem knock-out.

In het verhaal is dat incident nauwelijks te volgen, maar natuurlijk werd het een lopend vuurtje en nog dagen lang werden partijen gevormd, Montparnasse tegen de Butte van Montmartre.

Jaren later speelt Reverdy, de niets en niemand ontziende, maar kwetsbare bokser een andere vechtpartij uit, in zijn roman *La Peau de l'Homme*, de huid van de mens, opgedragen aan zijn sparringpartner Picasso, die teveel geld begon te verdienen. Deze ‘roman populaire’ is een tweeslachtig verhaal met schitterende passages, dat eens vertaald moet worden, al was het alleen maar vanwege de opdracht en de fantastische bokswedstrijd, waar de vrienden in elkaar opgaan:

> Voor Pablo Picasso.
> Aan jou, kostbare vriend, wiens grandioze werk werkelijk zal laten zien wat het waard is, nadat alle tralala om je heen en in jezelf is verdwenen...draag ik deze onbetekenende en wrede bladzij op.

In de slotbladzijden van de roman volgen we de hoofdpersoon, *Le sonneur du couchant* [De klokkenluider bij zonsondergang] met een massa toeschouwers langs de woelige Seine, de horizon tegemoet. De krachtpatser (symbiose van dichter en schilder) zal zich meten met de zon, zoals Nescio's Bavink de zee in wil lopen om de zon in een hoedendoos te bergen. Hij zal net zolang vechten, vóór de bel gaat als het kan, tot hij de zon buiten westen heeft geslagen.

Le soleil...la graine de la terre et le sang dans le ciel.
[De zon... het graankorrel van de aarde en het bloed in de hemel.]

Nog zo'n voltreffer, ditmaal een *oneliner* in ‘Le livre de mon bord’:

Je suis armé d'une cuirasse qui n'est faite que de défauts.
[Ik ben gewapend met een harnas vol gaten.]

Strijdbare voorman zo kwetsbaar als een kind, dat is de dubbelslag die Reverdy kenmerkt. Moedwillig speelt hij voor Sisyfus en zijn ondragelijke last, heuvel op en dan weer uit de vlakte omhoog, zo zet hij de aangename anekdotische kanten van het leven om in een altijd bedreigende, onzekere werkelijkheid.

‘Iedereen kent de angst van het kind dat de weg kwijt raakt terwijl de straten in de stad toch goed zijn gemarkeerd’ komt op hetzelfde neer.

Zoals Modiano in zijn laatste roman, die op Montmartre speelt, een doolhof en een palimpsest construeert en de lezer zowel bevrijding als onoplosbaarheid biedt.

In Reverdy's *Prozagedichten* van 1915 is het dikwijls slecht weer, noodweer maakt hij ervan:

Fetisj

> Kleine pop, mascotte, marionet. Ze slaat tegen het raam, speelbal van de wind. De regen heeft haar jurk doorweekt, haar gezicht en haar handen die ontkleuren. Ze heeft zelfs een been verloren. Maar haar ring is er nog en dus ook haar macht, 's Winters slaat zij op de ruit met haar kleine blauwge-schoeide voet en danst, danst van vreugde, van kou, om haar hart te verwarmen, haar houten hart dat geluk brengt, 's Nachts heft zij haar smekende armen op naar de sterren.

Het hoeft geen betoog dat buiten het raam van de kleine kamer in de Rue Cortot dat poppetje jarenlang echt gehangen heeft, ook als het niet regende.

Het geheim van de dieptewerking van Reverdy's oeuvre zit in zijn beeldvorming en de dialectiek daarvan, voor het eerst gedefinieerd in zijn korte essay ‘l'Image’ in Nord-Sud nummer 13, maart 1918:

> Het Beeld is een pure creatie van de geest. Zij kan niet ontstaan uit een vergelijking maar uit het tot elkaar brengen (*rapprochement*) van twee min of meer van elkaar verwijderde realiteiten.

> Naarmate de verbanden van twee bij elkaar gebrachte realiteiten ver en juist zijn - des te meer emotionele kracht en dichterlijke werkelijkheid het beeld zal hebben.

Meestal wordt die definitie geïnterpreteerd op een literair niveau, zo iets als beeldspraak.

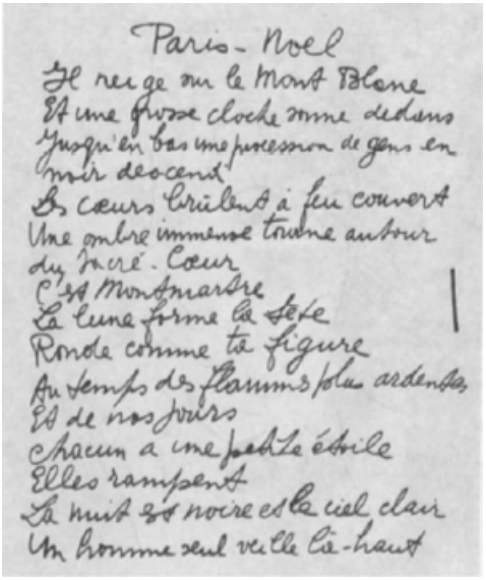
De surrealisten, voorgegaan door Apollinaire, zochten in verrassende, onmogelijke, choquerende combinaties een nooit vertoond vuurwerk. Reverdy zoekt het in de diepte: de samenkomst van een zielsalleen kind en een doodgeverfde eenling. Een fusie komt nooit tot stand of van de grond, want in plaats van vaste grond onder de voeten heeft hij zonder uitzondering te maken met drijfzand.

Een vroeg voorbeeld van de outsider (*Quelques poèmes* uit 1916, gepresenteerd door en voor Greta Prozor in de zaal Lyre et Palette, Rue Huygens, nr.6) is het gedicht ‘Paris-Noël’:

Het sneeuwt op de Mont Blanc, een processie daalt af bij het luiden van de klokken (die van de Sacré-Coeur uiteraard): Montmartre met de maan in top. Vurige vlammen zijn zichtbaar, zoals die dat eeuwen her deden, iedereen heeft sterretjes de straten en de nachtelijk hemel spelen stuivertje wisselen, want de hemel staat in het licht en de straten zijn in het donker ge-

huld. Een man in zijn eentje houdt boven de wacht. De vlammetjes kruipen langs de heuvel omlaag.

In handschrift volgen we plaatsen en tijden en het is de vraag of die eenling Kerstmis viert.


Paris - Noel
Il neige sur le Mont Blanc
Et une grosse cloche sonne dedans
Jusqu'en bas une procession de gens en
noir descend
Les cœurs brûlent à feu couvert
Une ombre immense tourne autour
du Sacré - Coeur
C'est Montmartre
La lune forme la tête
Ronde comme ta figure
Au temps des flammes plus ardentes
Et de nos jours
Chacun a une petite étoile
Elles rampent
La nuit est noire et le ciel clair
Un homme seul veille là-haut

Nord-Sud, de daling, is het meest vertegenwoordigd in Reverdy's beeldvorming. In de werkelijkheid is hij tegendraads begonnen: komend van Narbonne, zijn geboortegrond, kwam hij op 3 oktober 1910, 's morgens om tien uur aan in gare d'Orsay aan. Het was miserabel weer en dat zou hem heugen. Vrienden sleepten hem mee de heuvel op naar de Rue Ravignan. Even heeft hij in de Bateau-Lavoir gewoond, toen Max Jacob, die zijn vriend en rivaal zou worden, er niet was. Hij gaf een paar jaren zijn ogen de kost, begon toen te schrijven -poezie, prozagedichten, verhalen en romariopzetjes - alles heel bescheiden, terwijl zijn kritisch vernuftten aanzien van de schilders steeds scherper en onbescheidener werd, zonder dat de toekomstige genieën daar aanstoot aan namen, integendeel ze ladden wat aan de ongekunstelde improvisatie van de aankomende dichter. Zie de litho's en andere prenlen die in Nord-Sud zouden verschijnen en de talloze schilderijen en beelden die hem cadeau werden gedaan. Ik koester al lang de tentoonstelling *A la rencontre de Pierre Reverdy et ses amis*, 1970, Fondation Maeght (Picasso, Braque, Laurens, Gris, Léger, Matisse, Modigliani, Gargallo, Derain, Brassai, Chagall, Giacometti, Miró).

De wedijver met Jacob werd groter. Wie zou (na Rimbaud) als eerste een bundel prozagedichten publiceren? Vrijwel gelijktijdig verschenen Reverdy's *Poèmes en prose*, een tafje eerder dan Jacob's *Cornet à dés*. De jaloezie van de laatste was spreekwoordelijk: kwam iemand op zijn kamer dan borg hij snel zijn papieren op in een grote hutkoffer. Die anekdote is de aanleiding, niet de grondslag zoals zal blijken, tot de roman *Le voleur de Talan*, waarvan een kladversie bestaat die afwijkt van het eindresultaat dat in 1917 in een oplage van honderdnegentien exemplaren en op slecht papier in Avignon werd afgewerkt en onder de hoede kwam van Adrienne Monnier, maar later onvindbaar werd. Gelukkig is er in 1967 bij Flammarion een herdruk gekomen, zonder succes overigens, ofschoon het boek een kleinood is.

Het verhaal is een sleutelroman: de diefis Reverdy zelf, niet zomaar één, maar een dief die een oudere collega, Magiër Abel (lees Max Jacob) van zijn talent berooft.

De wirwar van kamers in de Bateau Lavoir, het ‘maison minuscule et claire comme un nid’, dat roversnestje, is het strijdperk.

Daar blijft het niet bij: beurtelings verkeren de dief en de magier buitenshuis en tenslotte verdwijnen zij van elk toneel, op min of meer gelijke wijze, ze nemen afscheid van de heuvel waar alles plaats vond en hebben gekozen voor een onbestemde vlakte.

Talan in de titel is geen verschrijving. Het is een oud Provencaals woord, dat ‘verlangen’ betekent.

Daarmee verschuift het perspectief en is de jongen uit Narbonne de eigenlijke hoofdpersoon. In de eerste versie van 1916 is daar niet veel van te merken, er wordt heel wat Parijs gedocumenteerd.

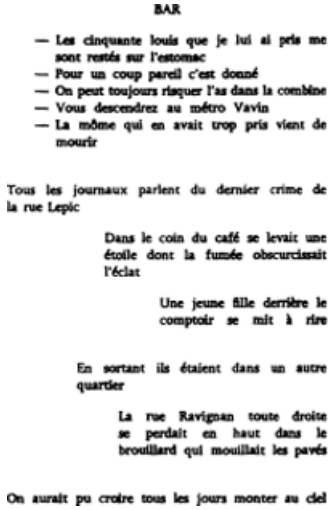
Een barscène gaat bijvoorbeeld aldus:

> -Vijftig louis voor zo'n slag. Dat is te geef!
> -Je bent gek dat je de aas in deze combinatie riskeert...
> -Maq... tap... Naar de bastille.
> -Je daalt af bij Metro Vavin.
> -De deerne Chipette die teveel op heeft is zojuist gestorven.
> -De laatste misdaad in de Rue Lepic.
> -Alle avondbladen hebben het erover.
> In de hoek van het café was een ster waarvan de

walm het licht verduisterde. Een meisje achter de toog begon te lachen.

Toen ze naar buiten gingen merkten ze dat ze in een andere wijk waren; de rechte Rue Ravignan verloor zich in de hoogte in de mist die de straatstenen vochtig maakte. En zo kon men geloven alle dagen de hemel in te lopen.

De tweede versie is ingekort en opengewerkt in een poëtische typografie:


BAR

— Les cinquante louis que je lui ai pris me sont restés sur l'estomac
— Pour un coup pareil c'est donné
— On peut toujours risquer l'as dans la combine
— Vous descendrez au métro Vavin
— La même qui en avait trop pris vient de mourir

Tous les journaux parlent du dernier crime de la rue Lepic

Dans le coin du café se levait une étoile dont la fumée obscurcissait l'éclat

Une jeune fille derrière le comptoir se mit à rire

En sortant ils étaient dans un autre quartier

La rue Ravignan toute droite se perdait en haut dans le brouillard qui mouillait les pavés

On aurait pu croire tous les jours monter au ciel

Maar het grootste en veelzeggende verschil tussen de twee versies zit in de Dédicace Préface die in de kladversie ontbrak, evenals in de drie bladzijden die erop volgen en die onvergetelijk zijn:

Het wapen dat zijn flank doorboorde
Zijn pen
En het bloed dat stroomde
zwart
van inkt
O kunstig leven en heerlijk werkelijker
Beneden is het een vertrouwde afgrond
die zich opent.

Hier zou je nog het Noorden, de heuvel, kunnen herkennen, het werkterrein van de kunst die in het Zuiden vol voetangels zit. Maar dan worden de rollen omgedraaid en is het paradijs van de kindertijd in Narbonne en de natuur in de buurt het andere, geliefde Zuiden de inzet, de muziek zonder woorden waarvan Reverdy altijd gedroomd heeft, de bron waar alles op teruggaat, mits in beelden verwerkt:

Het is een lichtspel
Men met niet meer dezelfde kleuren
En ook de oren vullen zijn veranderd

Wat een dichte rook

In de poging het duister met zijn vingers weg te vegen heeft hij
zijn gezicht opengehaald en zijn hart verscheurd

Als hij zichzelf op een kruispunt was tegengekomen

Het wiel van een wagen ging rakelings langs hem heen en zijn
jasje bleef voorgoed beameurd met slijk

Hoe lang was het geleden dat hij naar
buiten ging

Tussen alle dingen was een leegte die hij had willen dichten en
zijn hoofd tolde van het een naar het ander

De wind zou hem hebben meegenomen
boven de bomen als hij dat had gewild

En jij jij blijft gebogen staan over de balustrade
en lijkt op iets te wachten

De klok die luidt roept je niet

De sirenes doen de driften kermen van
een ander klimaat

Een beeld

Men moet alle boeien verbreken en op weg gaan
de handen uitgestoken

Diep in jezelf is er altijd een arm kind dat huilt

In 1959 kreeg Reverdy in de bibliotheek Jacques Doucet (waar nu alle originelen van de dichter liggen) de overgebleven exemplaren uit het bezit van Adrienne Monnier onder ogen. Vol emotie stuurde hij een eigen exemplaar met een opdracht op de voorplat, waarin hij opbiecht:

Dit onhandig boek, besloten onder de bomen, onder de zon en te midden van de stofwolken van de Provence, is misschien het getrouwste portret van die tijd, waar nog de intiemste sporen van mijn aard over zijn gebleven....Bewaar het goed.

Voor de boekverkoopster was de oplage een ramp, ze kon er niets van kwijt, en weet dat aan het slechte papier en de afwerking en de nieuwe typografie die niet des romans was.

Maar weggedaan heeft ze de Voleur de Talan nooit, Je vous embrasse schrijft RR.

Om het beeld af te ronden nog even het levensverhaal uitvertellen om de plattegrond te completeren: in 1926 verhuisden Reverdy en zijn Henriette naar Solesmes, de strenge Jansenistische gemeenschap waar de dichter een vorm van troost hoopte te vinden. Dat lukte maar even, terwijl juist zijn vrouw vromer en vromer werd. Zij overleefde hem met vele jaren, ze was 103 jaar toen wij op bedevaart naar Solesmes het huis in Rue Rôle wilden fotograferen en ontdekten dat ze nog in leven was, maar de buren en de geestelijken raadden ons af op bezoek te gaan

Reverdy bleef leven tot 1960, schreef bundel na bundel, even mool als vroeger en met het Zuiden nog steeds als bron en het drijfzand nabij.

In Parijs kwam hij om de paar weken, hielp Coco Chanel aan een aantal scherpe en verrassende modereclames, kreeg van haar een kamer aan de Boulevard Raspail en die verhouding heeft betrekkelijk lang geduurd.

U kunt nu uw plattegrond van Parijs inkleuren of natrekken, maar nog beter afreizen naar de bron en een bezoek brengen naar de Borio de Blanc, de boerderij bij Moussoulens en de Zwarte Bergen waar alles is begonnen, verloren ging en opnieuw werd doorstaan en gemaakt.

Apocriefe toegift:

In 1915 schreef een gedicht voor zijn vrouw dat niet in het verzameld werk is opgenomen. Er is sprake van alweer een drijfnatte locatie, waarin een put en de rand ervan een dubbelzinnige rol spelen: het leven biedt geen toekomst en toch is er hoop, zelfs troost. De sleutelzin is:

> ‘Nos courses vers l'insaisissable’
> [onze tochten naar het onvatbare]

In de aanhef van het gedicht man en vrouw bij (of in) de put en aan het eind keren ze 's avonds daar terug: wachtend tot de nacht valt rond de vochtige plekken bij de put.

Waar is die put? Als een nieuwsgierige op de binnenplaats van het museum Montmartre (Rue Cortot 12) wat rondloopt, liefst in de regen, zal hij of zij die put zien - Reverdy kwam er (25 januari 1950) op terug en schreef dit ongepubliceerde gedicht:

> Lieve Henriette
> Het is avond
> ik weet niet waar de rand is
> of de put

of het refrein
maar vóór de nacht past
in de lijst van het wrede leven
dooft de lamp
het is laat.

Rein Bloem (1932) is dichter In 1995 verscheen van hem de Nederlandse vertaling van Plupart des temps *van Pierre Reverdy, in 1995 verschenen bij uitgeverij Perdu onder de titel* De leien van het dak.

Hester Eymers

Het Moskou van Walter Benjamin

De Duitse filosoof Walter Benjamin arriveerde in Moskou op 6 december 1926. Hij zou bijna twee maanden in deze stad verblijven en zijn indrukken optekenen in een dagboek. In eerste instantie droeg dit dagelijkse verslag de titel *Moskauer Tagebuch*. Later veranderde Benjamin de titel in *Spanische Reise*, wellicht uit politieke en persoonlijke veiligheidsoverwegingen. In 1980 werd het dagboek onder de oorspronkelijke titel uitgegeven door Suhrkamp.

Benjamin had het dagboek niet voor publicatie bedoeld. Wel heeft hij met potlood diverse passages aangekruist die hij in artikelen wilde verwerken. De meeste van die passages zijn terug te vinden in het artikel ‘Moskau’ dat in 1927 verscheen in het tijdschrift Die Kreatur. Benjamin had van tevoren zijn plannen besproken met Martin Buber, joods geleerde en uitgever van Die Kreatur, en een voorschot ontvangen op zijn nog te publiceren artikel. Met een drietal andere tijdschriften had hij een vergelijkbare regeling getroffen en op deze wijze het geld bij elkaar gekregen om de reis te bekostigen.

Benjamins motieven om naar Moskou te reizen waren drieëerlei. In de eerste plaats werd hij gedreven door zijn hartstocht voor Asja Lacis, een actrice uit Letland, die hij drie jaar tevoren had leren kennen. In samenhang daarmee stonden zijn overwegingen lid te worden van de Kommunistische Partei Deutschlands en zijn verlangen zich een positie te verwerven binnen de intellectuele elite in Moskou. In de derde plaats fascineerde het stadsleven hem en had hij zich ertoe verplicht die fascinatie op literaire wijze gestalte te geven.

Het schrijven van enige artikelen over Moskou betekende voor Benjamin op het moment dat hij naar Moskou toog waarschijnlijk niet veel meer dan een manier om de reis naar zijn geliefde te kunnen financieren. Achteraf bezien kunnen zijn notities beschouwd worden als het prille begin van het project dat hem tot aan zijn dood in 1940 zou bezighouden. In 1927 maakte hij een eerste opzet voor het zogenaamde *Passagen-Werk*, waarna hij met tussenpozen verder werkte aan dit ambitieuze onderzoek, dat bij zijn dood ver gevorderd, doch bij lange na niet voltooid was.

Vesting Moskou

Voor Benjamin kwamen tijdens zijn verblijf in Moskou twee zaken op de eerste plaats: zijn relatie tot Asja Lacis en zijn poging zich een plek te verwerven binnen de Moskouse literaire wereld.

Benjamin had Asja Lacis leren kennen tijdens een verblijf op Capri. Hij was direct zeer van haar onder de indruk. Nadien zagen zij elkaar enkele keren in Riga en Berlijn. Omwille van haar ondernam hij de reis naar Moskou. Later zou Asja hem in Berlijn komen opzoeken en leefden zij enkele maanden samen.

Hun verhouding was uitermate problematisch. Benjamin was getrouwd met Dora Pollak en had een zoon, Stefan. In 1930 zou Benjamin van zijn echtgenote scheiden vanwege Asja. Asja op haar beurt was de levensgezellin van Bernard Reich, dramaturg, regisseur en toneelcriticus, met wie zij op het eind van haar leven ten slotte zou trouwen.

Bij aankomst in Moskou werd Benjamin van de trein gehaald door Reich, met wie hij op vriendschappelijke voet stond. Ze hadden enkele jaren eerder samen het artikel ‘Revue oder Theater’ geschreven. Reich en Benjamin bezochten in Moskou dikwijls samen met Asja film- en theatervoorstellingen en bediscussieerden de

kwaliteiten van hetgeen ze gezien hadden. Asja verbleef tijdens Benjamins bezoek aan Moskou in een sanatorium, waar zij was opgenomen nadat zij in september een zenuwinstorting had gekregen. Haar dochter Daga verbleef eveneens in een (kinder)sanatorium.

Benjamin kon Asja vanwege de slechte gezondheidstoestand waarin zij verkeerde niet zo vaak zien als hij wilde. Daar kwam bij dat zij weliswaar werkelijke sympathie voor hem had opgevat, maar zich toch zeer verbonden bleef voelen met Reich. Benjamin voelde zich dan ook dikwijls afgewezen door haar en menigmaal scheen de situatie hem hopeloos toe. Op 20 december, twee weken na zijn aankomst, lezen we:

> Ik schrijf dit op de 23e en weet niets meer van de ochtend. In plaats van aantekeningen daarvan, een en ander over Asja en onze verhouding tot elkaar, ondanks dat Reich naast me zit. Ik zie me langzamerhand geplaatst voor een haast onneembare vesting. Wel zeg ik tegen me zelf dat alleen al het feit dat ik voor deze vesting, Moskou, verschijn, een eerste succes inhoudt. Maar een vervolg daarop, een beslissende stap, welke ook, schijnt haast onoverkomelijk moeilijk. Reichs positie is sterk, door de onmiskenbare successen die hij na een bovenmate moeilijk half jaar, waarin hij hier, de taal niet machtig, kou en misschien ook honger heeft geleden, de een na de ander kan bijschrijven. [...]
> Voor mij is Moskou nu een vesting; het harde klimaat, dat me zeer aanpakt, hoe gezond het ook voor me is, de onbekendheid met de taal, de aanwezigheid van Reich, de zeer ingeperkte levenswijze van Asja zijn evenzovele bastions en alleen de volslagen onmogelijkheid een stap verder te komen, Asja's ziekzijn, tenminste haar zwakte, die al het persoonlijke wat haar aangaat ietwat naar de achtergrond dringt, zorgt ervoor dat dit alles me niet geheel en al terneerdrukt. In hoeverre ik het bijoogmerk van mijn reis, te ontkomen aan de dodelijke melancholie van de kerstdagen, kan realiseren, staat nog te bezien.

De verhouding tot Asja bleef in de periode die Benjamin in Moskou doorbracht onderhevig aan sterke wisselingen. Asja's stemming fluctueerde al naar gelang haar eigen gezondheidstoestand en die van haar dochter, Daga. Benjamin was in zijn hartstochtelijke verlangen naar haar overgevoelig voor elk scherp woord, elk teken dat kon wijzen op een gebrek aan aandacht. De twee kibbelden veelvuldig en eenieder die ze gadesloeg verbaasde zich over de hardnekkigheid waarmee ze elkaar desondanks bleven opzoeken.

Benjamins ongeluk lag niet alleen in de liefde. Ook zijn pogingen zich een positie te verwerven binnen de Russische literaire wereld liepen op niets uit. Partijpolitieke belangen speelden een dusdanig grote rol in het openbare leven dat een linkse buitenstaander zoals Benjamin nauwelijks geaccepteerd werd.

Voor zijn vertrek naar Moskou had Benjamin de opdracht weten te verwerven een artikel over Goethe te schrijven voor de nieuwe Grote Sovjet-encyclopedie. Bij de redactie van de Encyclopedie rezen echter al spoedig twijfels over Benjamins artikel. Hij vertelt:

> In de Dom Gerzena was ik eerder dan Reich. Toen hij kwam, begroette hij me met de woorden: ‘U hebt pech!’ Hij was namelijk op het kantoor van de encyclopedie geweest en had mijn exposé over Goethe daar afgegeven. Toevallig was juist Radek [een hoge partijfunctionaris] er aangekomen, had het manuscript op de tafel zien liggen en het opgepakt. Argwanend had hij geïnformeerd van wie dat was. ‘Op iedere pagina komt wel tien keer het woord “klassenstrijd” voor.’ Reich liet hem zien dat dat niet waar was en zei dat Goethes activiteiten en invloed, die vielen in een tijd van grote klassenstrijd, niet waren te evalueren zonder dit woord te gebruiken. Radek: ‘Het komt er maar op aan dat het op de juiste plaats gebeurt.’ De kans dat dit exposé hier na nog wordt geaccepteerd, is uiterst gering.

Gedurende zijn verblijf overwoog Benjamin lid te worden van de communistische partij. Het lidmaatschap zou zijn kansen op een literaire loopbaan in Rusland

ongetwijfeld aanmerkelijk hebben verhoogd, maar het verlies van onafhankelijkheid woog zwaar. Hij wilde zijn werk en leven niet in dienst stellen van een ideologisch en politiek programma, zolang niet duidelijk was welke kant het opging met de revolutie. Het lidmaatschap van de partij zou hem kunnen dwingen tot een burgerlijke positie, zo vreesde hij, waarin zijn werk enkel de status quo zou mogen dienen.

Benjamins artikel voor de Encyclopedie werd, zoals hij al verwachtte, geweigerd. De opdracht ging naar Oskar Walzel, literatuurhistoricus en erelid van de Russische Academie. Zijn artikel werd echter eveneens afgewezen. Het artikel over Goethe in de nieuwe editie van de Grote Sovjet-Encyclopedie bestond uiteindelijk uit verschillende delen. Naast Benjamin waren nog vijf auteurs verantwoordelijk voor de tekst.

Straatverkopers en kleinburgerlijke interieurs

Ondanks de tegenslagen hield Benjamin een open oog voor de eigenaardigheden van Moskou. In de eer-

ste plaats vielen hem de vele straatverkopers op. Ze stonden veelal met hun koopwaar in een wasmand op straat. Om voor kou gevoelige waar te beschermen dekten zij die af met een wollen doek, waarop dan enkele exemplaren ten toon werden gespreid. Benjamin beschrijft:

> Op mijn grote rondgang 's ochtends merkte ik verder nog op: marktvrouwen, boerinnen die hun mand met koopwaar naast zich hebben staan (soms ook een slede, van het soort dat hier 's winters als kinderwagen dienst doet). In deze manden lagen appels, bonbons, noten, suikergoedfiguren, half onder de lap verborgen. Je denkt, een lieve oma heeft voor ze van huis ging alles bijeen gezocht waarmee ze haar kleinkind zou kunnen ver rassen. Dat heeft ze bij elkaar ingepakt en blijft nu onderweg op straat stilstaan om even uit te rusten.

Niet alle verkoopsters hadden geld voor een vergunning. Degenen zonder vergunning boden een enkel stuk rauw vlees op hun blote hand of op een laag stro te koop aan. Zodra er militie aan kwam, liepen ze eenvoudig met hun koopwaar weg.

De stad was onderverdeeld in zones. In sommige straten werden vooral fruit, noten en zoetigheid te koop aangeboden, in andere vlees, speelgoed, bloemen, gereedschap of kerstversieringen. Benjamin:

> Je hebt klokkemakersbuurten en confectiewijken, centra voor electrotechnische benodigdheden en de machinehandel en dan weer reeksen straten waar niet één winkel te vinden is. Hier op de markt onthult zich de architectonische functie van de waren: lappen en stoffen vormen pilasters en zuilen, schoenen, walinki, die aan touwen geregen boven de verkooptafel hangen worden de daken van de kraampjes.

Benjamin was bijzonder gefascineerd door koopwaren en hun invloed op het aanzien van een stad. Behalve de marktkramen en winkeltjes hadden ook uithangborden zijn interesse. Het viel hem op dat de uithangborden in Moskou ouderwetser waren dan in Berlijn of Parijs:

> Borden, die van verre leesbaar de firmanaam dragen, zoals dat in de hoofdstraten van de westerse steden gebruikelijk is, komen zeer zelden voor; meestal wordt alleen het soort waren aangegeven en dikwijls zijn er op borden klokken, koffers, laarzen, pelzen et cetera geschilderd. Ook hier hebben de zaken in lederwaren de traditionele, uitgespreide huid, op een blikken bord gepenseeld. Hemden zijn gewoonlijk op een paneel geschilderd waarboven ‘Kitaiskaja Pratsjetsjnaja’ staat - ‘Chinese wasserij.’

De uithangborden weerspiegelden voor Benjamin de hiërarchie in het handelsleven in Moskou:

> Uit de poortbogen, van de posten van voordeuren schiet in zwarte, blauwe, gele en rode letters van verschillende grootte, als pijl, als afbeelding van laarzen of pasgestreken wasgoed, als uitgesleten stoeptrede of als solide trapportaal een stom en koppig in zich zelf vastgebeten, vechtend leven op. Je moet ook met de tram door de straten gereden zijn om waar te nemen hoe dit gevecht langs de etages wordt voortgezet om dan ten slotte op de daken in een beslissend stadium te treden. Daar weten alleen de sterkste oudste leuzen of firmanamen zich nog staande te houden en

> pas vanuit het vliegtuig krijg je de industriële elite van de stad in het gezicht (hier enige namen).

Als in de voorgaande citaten al een marxistische tendens doorschemerde, dan laten de uitspraken die Benjamin doet over de Moskouse huizen en hun inrichting geen enkele twijfel over zijn visie bestaan. Wanneer hij overweegt samen met Reich een kamer te betrekken, lezen we:

> Bij de aanblik van de honderd kleedjes, consoles, gecapitonneerde meubelen en gordijnen word je van beklemming bijna de adem benomen; de lucht moet dik zijn van het stof. In een hoek bij het raam stond een hoge kerstboom. Zelfs die was lelijk met zijn schriele takken en een vormeloze kerstman in top. [...] Zulke kleinburgerlijke kamers zijn slagvelden waar de verwoestende stormloop van het warenkapitaal zegevierend overheen is gejaagd, er kan daar niets menselijks meer gedijen.

Bij de aanblik van andere, soortgelijke vertrekken schrijft hij:

> Net als alle andere kamers die ik tot op dat moment had gezien (die bij Granowski, bij Illesj) is het een vertrek met weinig meubels. Hun troosteloze, kleinburgerlijke verschijning heeft nog een des te benauwender uitwerking doordat de kamer gebrekkig is gemeubileerd. Tot de kleinburgerlijke stijl van woninginrichting behoort echter het complete: schilderijen moeten de wanden bedekken, kussens de diva, kleedjes de kussens, snuisterijen de consoles, glas in lood de ruiten. Van dit alles is slechts naar willekeur het een dan wel het ander gebleven. In deze vertrekken, die eruitzien als een lazaret na de laatste inspectie, kunnen de mensen leven omdat ze er door hun levenswijze van zijn vervreemd. Hun verblijfplaats is het kantoor, de club, de straat.

Benjamin zag in Moskou reeds de voortekenen van een kapitalistische industriële ontwikkeling, het communisme ten spijt. Tegen de schrijnende armoede die er geleden werd, staken de eerste dragers van luxe en consumentisme schril af:

> Luxe, die zich in de verarmde lijdende stad als tandsteen in een zieke mond heeft vastgezet: de chocolaterie van N. Kraft, het deftige modemagazijn op de Petrowka, waar grote porseleinen vazen kil en afstotend tussen het bont staan.'

Warenexhibitie

Eind januari 1927 keerde Benjamin terug naar Berlijn. Later dat jaar zou hij de eerste notities maken voor het *Passagen-Werk*, zijn ambitieuze studie van het toentertijd opkomende fenomeen van de kosmopolitische stad met zijn boulevards en winkelpassages, casino's en filmtheaters. In het *Passagen-Werk* keren thema's terug die hem ook tijdens zijn bezoek aan Moskou interesseerden, maar in het *Passagen-Werk* zijn deze thema's (de handel, de waren, de uithangborden, het interieur, de burger) veel uitgebreider beschreven en ingebed in een breed theoretisch kader. Waar in het *Moskauer Tagebuch* enkel observaties vanuit een marxistisch gezichtspunt te lezen zijn, daar is het *Passagen-Werk* een doorwrochte studie van het fenomeen van de metropool, waarin de mar xistische invalshoek vervlochten is met een freudiaanse, en waarin rijkelijk verwezen wordt naar moderne kunst en literatuur. Het werk van de Franse dichter Charles Baudelaire vervult voor Benjamin een sleutelrol.

Hier zal ik mij niet wagen aan een weergave, laat staan een interpretatie van het volledige *Passagen-Werk*. Ik wil alleen enkele passages uit dit *pièce de résistance* naar voren halen om te illustreren dat het *Moskauer Tagebuch* in thematiek reeds vooruitloopt op het project van het *Passagen-Werk*.

Waren gaan een steeds grotere rol spelen in de maatschappij waarin Benjamin leeft. De hoeveelheid gebruiks- en consumptiegoederen neemt hand over hand toe. De wereldtentoonstellingen die vanaf 1851 regelmatig plaatsvonden, stelden de burger in staat kennis te nemen van de nieuwste ontwikkelingen en snufjes. In het exposé 'Parijs, hoofdstad van de XIXe eeuw' bespreekt Benjamin het fenomeen van de wereldtentoonstelling vanuit marxistische optiek:

> De wereldtentoonstellingen idealiseren de ruilwaarde van de waren; ze scheppen een kader waarin hun gebruikswaarde secundair wordt. Ze vormden een school waar de massa's, met kracht van consumptie weerhouden, zo doordrongen worden van de ruilwaarde van de waren dat ze zich ermee identificeren: ‘het is verboden de uitgestalde voorwerpen aan te raken’. Zo bieden de tentoonstellingen toegang tot een fantasmagorie waarin de mens binnentreedt om zich te laten verstrooien. Midden in de verstrooiingen waaraan het individu zich overgeeft in het kader van de vermaaksindustrie blijft hij deel van een compacte massa. Deze massa vermaakt zich in pretparken met hun achtbanen, hun draaimolens en rupsbanen, en is hierin geheel reactief. Zo traint ze zich in de onderworpenheid waarop zowel de politiek als de industriële propaganda moet kunnen rekenen.

Waar Benjamin de luxe in Moskou nog zag als ‘tandsteen in een zieke mond’, daar lijkt in Parijs de rotting van het gebit al in een vergevorderd stadium te zijn. Goederen zijn niet meer in de eerste plaats gebruiksvoorwerpen, maar worden op een voetstuk geplaatst, uitgestald in vitrines, ter aanschouwing neergezet. De functie van waren verschuift van gebruik naar bezit.

De status die de burger ontleent aan het bezit van bepaalde voorwerpen wordt minstens zo belangrijk als het praktische gebruik dat hij ervan maakt.

Benjamins belangstelling voor uithangborden zet zich eveneens in het *Passagen-Werk* voort, getuige de volgende passage uit de tekst 'Parijse passages II':

> Naar de bewoners van deze passages verwijzen terloops de naamplaten en de opschriften in de portalen tussen de winkels, waar een enkele duistere trap omhoog wentelt. Aan een meer fatsoenlijke toegangsdeur zouden zij misstaan en zij doen eerder denken aan het soort bordjes in de dierentuin dat niet het biotoop maar alleen de classificatie van het dier in de kooi vermeldt. De letters op de metalen of ook wel geëmailleerde naamplaten zijn een opeenhoping van de schriftvormen die het Avondland heeft gekend. [...] Aanvankelijk dropen de letters kleurloos langs de gevels neer om aan te zwellen tot de stortvloed die vandaag de dag de wereldsteden teistert als de Egyptische plagen.

Tot slot nog één citaat uit deze zelfde tekst. In Moskou had Benjamin geconstateerd dat de mensen enkel en alleen in hun deprimerende kleinburgerlijke woningen konden wonen 'omdat ze er door hun levenswijze van zijn vervreemd. Hun verblijfplaats is het kantoor, de club, de straat.'

In de Parijse straten en passages ziet Benjamin eenzelfde vervaging van de grens tussen exterieur en interieur optreden:

> Straten zijn het collectief tot woning. Het collectivum is een altijd wakker, altijd roerig wezen dat buiten tussen de façades even intens leeft, ervaart, beseft en dagdroomt als het individu in de geborgenheid van zijn binnenkamer. Met het emailwerk van de firma's beschikt het publiek over een minstens zo fraaie wanddecoratie als de burger met zijn salon vol schilderijen, muren met 'Défense d'Afficher' dienen hem tot lessenaar, krantenkiosken tot bibliotheken, brievenbussen tot bronzen, banken tot slaapkamerameublement en de terrassen tot een erker vanwaar hij zijn huishouden overziet. Waar de wegwerkers hun plunje aan een hek hangen heeft hij zijn vestibule, en de voorpoort die uit de wirwar van binnenplaatsen de weg wijst naar de publieke ruimte. De lange doorgang die de burger afschrikt, is hem de voordeur waarachter de woonvertrekken van de stad liggen, met de passage als salon. Duidelijker dan waar ook laat zich de straat hier kennen als het gemeubileerde interieur dat de massa heeft uitgewoond.

Moskou en Parijs

Hoewel de aantekeningen die Benjamin tijdens zijn verblijf in Moskou maakte al vooruitwijzen naar het *Passagen-Werk* staan de artikelen die voortvloeiden uit zijn bezoek aan Moskou volkomen op zichzelf. Evenmin refereert hij in het *Passagen-Werk* aan zijn verblijf in Moskou. De redenen hiervoor liggen voor de hand. Om te beginnen werd zijn bezoek aan Moskou niet in de eerste plaats ingegeven door filosofische belangstelling, maar door zijn verlangen bij Asja Lacis te zijn. In het verlengde daarvan dienden de literaire verplichtingen die hij voor zijn

vertrek was aangegaan in de allereerste plaats een praktisch financieel doel. Zonder de voorschotten die hij ontving op de nog te schrijven artikelen zou hij de reis niet hebben kunnen bekostigen.

Naast deze overwegingen van praktische en persoonlijke aard, zijn ook inhoudelijke gronden te geven voor de scheiding tussen Benjamins teksten over Moskou en het *Passagen-Werk*. Vergeleken met het mondaine en wereldse Parijs van de jaren twintig en dertig viel Moskou als armoedig, communistisch bolwerk volkomen in het niet. Hooguit kon Moskou een voorstadium vertegenwoordigen van datgene wat in Parijs reeds tot volle bloei was gekomen.

Juist de mondaine boulevards, de fonkelende winkelpassages, de decadente dandy's, de pronkende prostituees en de zelfgenoegzame burgers van Parijs zetten Benjamin aan tot het ontwikkelen van zijn denkbeelden over de moderne kapitalistische maatschappij. Uit zijn *Moskauer Tagebuch* blijkt zijn interesse in de grote stad, maar pas in de metropool Parijs zag hij zijn ideeën over het karakter van de twintigste-eeuwse samenleving weerspiegeld.

Hester Eymers (1968) studeerde letteren en wijsbegeerte. Ze schrijft over filosofie voor o.m. de Volkskrant.

Pieter de Nijs
Nostalgie en moderne tijd
Parijs, passages en passanten

> De moderne luister van het onalledaagse [...] heerst op wonderlijke wijze in het soort overdekte galerijen waarvan er in Parijs in de omgeving van de grands boulevards ettelijke zijn, en die verwarrend genoeg *passages* worden genoemd, alsof het in die van daglicht verstoken gangen niemand was toegestaan langer dan een ogenblik te verwijlen. Hun blauwgroene schijnsel als in een diepzee heeft iets van het oplichten van een zich ontblotend been onder een rok die wordt opgetrokken. Binnenkort zal de grote Amerikaanse drift die door een prefect uit het Tweede Keizerrijk in de hoofstad geïmporteerd is, de kaart in een rechthoekig patroon hebben herschapen, en dan zullen die menselijke aquaria onmogelijk kunnen worden behouden. Ofschoon ze al lang niet meer zijn wat ze oorspronkelijk waren, verdienen ze het om te worden beschouwd als de bakermat van meer dan één moderne mythe. Want pas vandaag de dag, nu ze door de slopershamer worden bedreigd, zijn ze daadwerkelijk geworden tot de gewijde plaatsen van een cultus van het efemere, zijn ze geworden tot het spookachtige landschap van de infame geneugten en beroepen, die gisteren nog ondenkbaar waren en waarvan morgen al geen mens meer weet.
> ‘De Boulevard Haussmann is heden ter hoogte van de rue Lafitte aangeland’ schreef kortgeleden L'Intransigeant’. Nog een paar stappen van dat grote knaagdier en dan, na het opslokken van het huizenblok tussen de rue Lafitte en de rue Le Peletier, zal het het struikgewas openrijten dat de dubbele galerij van de passage de l'Opéra overwoekert, om ten slotte diagonaal op de boulevard des Italiens uit te komen. Ongeveer ter hoogte van café Louis XVI zal het in die verkeersader monden met een ongebruikelijk soort kus, waarvan de gevolgen noch de weerklank in het omvangrijke Parijse lichaam te voorspellen zijn. Men kan zich afvragen of een flink deel van de mensenstroom die dagelijks van place de la Bastille naar place de la Madeleine een ongelofelijke vloed mijmeringen en hunkeringen meevoert, zich niet in die nieuwe doorgang zal uitstorten en zo de hele gedachtenloop van een wijk, en misschien van een wereld, zal wijzigen.
> [uit: *De boer van Parijs*, vertaling Rokus Hofstede]

Dit schreef Louis Aragon in 1926. Het Parijs dat hij beschreef, ken ik niet -ik ken alleen het Parijs van nu. Maar de passages ken ik vrij goed. Vaak genoeg ben ik, op regenachtige dagen, van de Seine noordwaards, richting grote boulevards gelopen, droog en beschut, onder de glazen overkapping die het daglicht filtert; binnen en toch buiten, langs luxe winkels en exclusieve restaurants, maar ook langs morsige etalages en eenvoudige eethuizen. Want dat is het merkwaardige van het lint van passages dat het Palais Royal verbindt met de boulevard Montmartre: sommige van die overdekte straten zijn in de jaren zeventig en tachtig met zorg voor detail gerestaureerd en trekken nu een chic publiek, maar er zijn er ook die, met hun eindeloze rijen textielwinkels, morsige kantoortjes, Indiase eethuizen en bric-à-brac winkels, lijken op een markt als de Albert Cuyp. In deze meer verlopen passages is sinds de jaren twintig niets noemenswaards veranderd en aan niets valt hun toekomstig lot af te lezen - of ze op een zeker moment eveneens

‘opgewaardeerd’ zullen worden bijvoorbeeld, zoals dat is gebeurd met passages als de Galerie Vivienne, de Galerie Colbert en de passage Jouffroy zodat ze de hun toegemeten tijd nog even kunnen rekken.

Aragon heeft het in *De Boer van Parijs* niet over gerestaureerde passages; hij heeft het over de Passage de l'Opéra, die wellicht tegenwoordig tot een van die meer verlopen passages zou hebben behoord, ware het niet dat ze rond 1920 al in verval was en is afgebroken in 1925. Ironisch genoeg moest de Passage de l'Opéra wijken voor een straat die de naam draagt van baron Haussmann, de prefect die het Parijs creëerde zoals we dat nu kennen. Haussmann heeft het niet

meer meegemaakt, maar de vernieuwingswoede en de hang naar overzichtelijkheid en duidelijkheid die in de jaren zestig van de negentiende eeuw aanleiding gaf tot een van de grootste stedelijke *facelifts* uit de westerse geschiedenis was rond 1920 blijkbaar nog niet uitgewoed.

Vergezichten

De geschiedenis mag dan verdeeld oordelen over Haussmanns verdiensten, zijn prestaties zijn gemakkelijk af te lezen aan de plattegrond van Parijs.

Pak een kaart van het Ile de la Cité uit het midden van de achttiende eeuw en leg er de kaart naast van datzelfde eiland, gemaakt nadat Haussmanns leger van arbeiders en machines erover heen is geraasd, en het verschil is duidelijk. Het eiland zoals Victor Hugo dat met veel gevoel voor middeleeuwse romantiek beschreef in *De klokkenluider van de Notre Dame* (1831) is op die eerste kaart gemakkelijk te herkennen: de kathedraal is nog omgeven door een wirwar van smalle straatjes en steegjes. Haussmann heeft, tot verdriet van onder anderen Hugo, aan die pittoreske chaos een rigoureus einde gemaakt: drie strepen van zijn potlood langs een liniaal en weg met die aftandse zooi! De Sainte Chapelle mocht nog net blijven staan, maar daaromheen verrees een groot gebouwencomplex waarin het nieuwe Palais de Justice werd gevestigd. Het Ile de la Cité werd met dat Palais de Justice en met de Caserne de la Cité (nu het hoofdbureau van politie) werkelijk het hart van de stad en het definitief bewijs voor het primaat van Staat over Kerk, een van de idealen van de revolutie van 1789.

De beroemde boulevards Saint Michel en Saint Germain, de boulevards Sebastopol, Haussmann en Strasbourg, de rue de Rivoli, de place de l'Opéra, parken als Montsouris en Buttes-Chaumont, de herinrichting van het Bois de Boulogne en Bois de Vincennes in ‘Engelse’ landschapsstijl, met slingerende paadjes, meanderende beekjes, opgeworpen heuvels en verrassende waterpartijen: dat alles kwam tot stand onder Haussmann. Haussmann gaf Parijs haar uniforme voorkomen:

de langgerekte boulevards met aan beide zijden classicistisch vormgegeven gevelrijen, met op dezelfde etages balustrades en balkons, met mansardekamertjes daarboven en schoorstenen, alle keurig in het gelid - boulevards die steevast uitzicht bieden op een monumentaal gebouw, een standbeeld of een ander monument. Haussmann gaf Parijs haar pleinen en vérgezichten en zette daarmee de toon voor latere *grands travaux*: de wat mega-

lomane Arc de la Défense, precies in de zichtas van die andere Arc, waarachter de hoge glinsterende torens van die nieuwe kantoorwijk zich verdringen om een hapje uit de lucht te nemen, of de vier opengeslagen boeken die samen de nieuwe nationale bibliotheek - de T(rès) G(rande) B(ibliothèque) - vormen (en die waarschijnlijk nooit de heimwee kunnen verdringen naar de oude bibliotheek met haar leeszaal onder die gigantische koepel).

Verkeersproblemen

Was het noodzaak of had de baron een ander motief om de stad die enige honderden jaren lang in wezen niet was veranderd zo radicaal aan te pakken?

Noodzaak was het zeker. Hoewel in zijn tijd de tekenen van de toekomst zich al aandienden, kon Victor Hugo in de jaren dertig en veertig nog gewoon om zich heen kijken om inspiratie op te doen voor het schilderachtig-romantische decor waarin hij zijn hoofdfiguren - de mooie Esmeralda en de ongelukkig verliefde, misvormde klokkenluider - zou laten acteren. Parijs was ten slotte, zo blijkt uit de omvangrijke literatuur die er over de 'Hausmannisatie' van de Franse hoofdstad te vinden is, in de eerste helft van de negentiende eeuw nog in veel opzichten een middeleeuwse stad.[1.] De straten in het centrum waren nauw en bochtig, en woonhuizen, winkels en werkplaatsen stonden dicht bijeen. De bevolking - rijk én arm - concentreerde zich nog steeds voornamelijk in de binnenstad. De Franse hoofdstad was daarmee, zo stelt Michiel Wagenaar in een onlangs verschenen studie naar de stedenbouwkundige ontwikkeling van enkele Europese hoofdsteden, overigens geen uitzondering: ook de andere grote steden, zoals Amsterdam en Londen, kenden rond 1850 wat het wonen betreft nog het premoderne segregatiepatroon: de rijken woonden aan de ruimbemeten hoofdstraten, de middenstand in de smallere zijstraten en de armen en armsten in stegen, sloppen en op binnenhoven. Bedienden, koetsiers en het overig personeel woonde vaak in de zij- of achterstraten van de grotere straten, dus vlakbij hun rijke patronen.[2.]

Parijs kampte net als de meeste Europese hoofdsteden ook met allerlei sanitaire problemen. De stad stonk, want er was geen riolering. Afval - huisafval, maar ook het afval van slachterijen, werkplaatsen en fabriekjes - kwam meestal in de goten in het midden van de straat terecht, waarlangs het zou moeten worden afgevoerd naar de Seine. Die goten werden echter zelden doorgespoeld. Feitelijk gebeurde dat alleen wanneer het hard regende, maar dan overstroomden ze, zodat de straat in een snelstromende beek veranderde en de (voor raad)kelders van huizen en winkels onderliepen. Parijs kende in die tijd, net als de meeste Europese steden, ook nog geen drinkwaterleiding. Drinkwater werd eenvoudigweg opgepompt uit de Seine - diezelfde Seine waarop de open riolen uitkwamen. Van daar uit werd het water via een eenvoudig buizensysteem naar verschillende openbare fonteinen geleid of gedistribueerd door waterverkopers. Ziekten als cholera maakten dan ook veel slachtoffers: Wagenaar vermeldt 20.000 doden (op een bevolking van 860.000) tijdens een epidemie in 1832 en in 1848 nog eens 19.000.

Dat Haussmann derhalve besloot tot een grootscheeps project om de stad van riolering en van stromend water te voorzien lag om redenen van gezondheid dus voor de hand. Maar dat hij bovengronds ook begon met breken en bouwen had andere redenen. Vaak wordt als reden genoemd dat met het verbreden van de straten het bouwen van barricades - blijkbaar een gelief koosde bezigheid van de opstandige bevolking van Parijs - werd bemoeilijkt. Wagenaar benadrukt in zijn

analyse echter de gigantische verkeerschaos waarmee steden als Parijs door de komst van de spoorwegen te kampen hadden gekregen. In Parijs waren verkeersopstoppingen schering en inslag, maar toen in 1842 werd besloten om de hoofdstad tot knooppunt van het Franse spoorwegennet te maken, kwamen de verkeersproblemen pas goed in zicht. Verbindingen van het ene naar het andere kopstation (daarvan waren er vier in 1842, negen in 1852 en zestien in 1886) waren er feitelijk niet. ‘De gevolgen bleven niet uit,’ aldus Wagenaar. ‘In 1844, toen de eerste stations nog maar net geopend waren, was het zelfs voor voetgangers rond het middaguur al bijna onmogelijk om over de rue Saint-Martin te lopen vanwege de enorme opstopping van karren, koetsen, ruiters en straatventers.’ Overigens was het ook voor voetgangers een heikele zaak om zich in het verkeersgewoel te begeven. Trottoirs waren er nauwelijks: in 1849 kende Parijs nog maar 181.500 meter trottoir, op een totale straatlengte van zo'n 420.000 meter. Voetgangers

moesten zich over het algemeen behelpen met de *borne*, een verhoging van één of meer hoge stenen waar ze op konden springen om te ontsnappen aan drieste ruiters of voorbij stuivende koetsen.

Verfraaiing

Om deze problemen het hoofd te bieden voltooide Haussmann in de jaren dat hij prefect van Parijs was, dus van 1853 tot 1870, verschillende projecten waarvoor al langer plannen bestonden en ontwierp hij plannen die pas veel later werden gerealiseerd. Met de aanleg van de boulevards Saint-Michel en Sebastopol en met de verlenging van de Rue de Rivoli ontstond de al langer zo gewenste overzichtelijke noord-zuid en oost-west verbinding tussen de verschillende delen van de stad. Maar het ging Haussmann niet alleen om het verbeteren van de verkeersverbindingen: hij zag in de noodzakelijke doorbraken ook een goede gelegenheid om de stad te verfraaien. Zo plande hij verschillende diagonale verbindingen van de grote boulevards richting centrum, waaronder de avenue de Napoléon (later met de komst van het nieuwe operagebouw de avenue de l'Opéra genaamd). De eerste schetsen voor deze majestueuze, want tweeëntwintig meter brede avenue stamden uit 1854, maar de nieuwe verbinding werd pas voltooid in 1879, dus ruim na Haussmann. De avenue de l'Opéra was dwars door zo'n oude, ‘middeleeuwse’, dichtbevolkte wijk op een heuvel, de Butte des Moulins, gepland. Die wijk werd letterlijk met de grond gelijk gemaakt. De heuvel waarop de krotten stonden werd volledig afgegraven en de bewoners stond niets anders te doen dan elders naar (duurdere) woonruimte om te zien, of uit te wijken naar de rand van de stad, waar nog goedkope behuizing te vinden was.

Afgraving van de Butte des Moulins tijdens de aanleg van de avenue de l'Opéra in 1876

De doorbraak is illustratief voor het ingrijpen van Haussmann: een dergelijke krottenwijk midden tussen veel rijkere wijken in het centrum van de stad was de welgestelde Parijzenaar zowel vanuit sociaal-maatschappelijk als esthetisch perspectief gezien een doorn in het oog. Met het verdwijnen van de krotten ontstond ruimte voor dure luxewoningen en -appartementen, terwijl na de voltooiing van de avenue een mooie zichtas ontstond met het Théâtre Français aan het ene, en de Opera van Garnier (1875) aan het andere uiteinde. Dat er tegelijk een einde kwam aan een gezondheidsbedreigende situatie speelde in Haussmanns overwegingen feitelijk een secundaire rol.

Steriel straatbeeld

Hoewel Haussmann allerlei steekhoudende argumenten kon aandragen voor zijn ingrepen overtrof het aantal critici rond 1860 het aantal voorstanders. Nostalgie naar het oude, onoverzichtelijke, maar pittoreske karakter van het oude Parijs speelde in die kritiek een belangrijke rol, want de nieuwe stad bood in de ogen van de critici een lege, regelmatige en dus saaie aanblik. Hugo had in zijn *Klokkenluider* al een visionair beeld geschetst van het Parijs zoals hij dat voorzag. In die roman sombert de verteller, wanneer hij vanaf de torens van de Notre Dame uitkijkt over de stad en het gebouw van de Beurs in het oog krijgt, over het anonieme uiterlijk dat Parijs in de toekomst ‘vanuit een luchtballon gezien’ zal vertonen: niet zonder ironie evoceert hij de ‘superbe monumenten’ en straten ‘zo mooi en gevarieerd van aanblik als de Rue de Rivoli’ die zonder twijfel die diversiteit en die ‘hint van grandioosheid in het eenvoudige’ en ‘dat onverwachte in het schone’ zullen vertonen ‘die kenmerkend zijn voor een schaakbord’.

Maar Hugo's kritiek trof niet alleen Hauss- mann: al in 1852, dus nog voor het aantreden van de prefect, schreef hij naar aanleiding van de voorgenomen verlenging van de Rue de Rivoli een artikel in de Revue des Deux Mondes, getiteld ‘Guerre aux démolisseurs’.[3]

De toneelschrijver Victorien Sardou voerde in 1866 in een van zijn succesvolle komedies op zijn beurt een oudere Parijzenaar op, die het geflaneer door de ‘pittoreske, gevarieerde en charmante’ straatjes van vroeger vergelijkt met het lopen over de eindeloze boulevards, die als enige afwisseling steeds opnieuw ‘een boom, een bank en een kiosk’ bieden. ‘Natuurlijk bewonder ik het gemak en de hygiëne van het nieuwe Parijs,’ zo merkt de oude man ironisch op, ‘maar ik ben blij dat God toen hij de bossen schiep niet op het idee is gekomen om de bomen allemaal in keurige rijtjes neer te zetten.’

Veel critici riepen dat met het verdwijnen van de oude, dichtbevolkte wijken in het centrum het gevarieerde uit het straatbeeld was verdwenen. Verdwenen waren de bloemenmeisjes, de lantaar nopstekers, de waterdragers, de handelaars in tweedehands kleren, de messenslijpers, de kunstenmakers en de voddenrapers, kortom, de straatverkopers, straatmuzikanten en straatfilosofen; in plaats daarvan zag je alleen nog maar het keurige, zwarte uniform van de *bourgeois*. Ook ‘de arbeider’ was uit het straatbeeld verdwenen. Sommige tegenstanders zagen in de doorbraken van Haussmann dan ook een bewuste poging om de arbeidersbevolking uit het centrum te verdrijven en daar leek het wel degelijk op. De meeste van Haussmanns nieuwe boulevards liepen immers dwars door de oude arbeiderswijken. Omdat de huur van de nieuwgebouwde appartementen veel te hoog was, hadden de bewoners van wijken als Saint-Denis, Saint-Antoine en Saint-Geneviève geen andere keus dan te vertrekken naar een van de nieuwe arbeidersbuurten, zoals Belleville en Les Batignolles, waar huizen werden gebouwd met goedkope steen die niet zelden afkomstig was uit hun eigen afgebroken wijk.[4.]

De motieven van critici waren dus niet slechts nostalgisch getint. Veel kritiek richtte zich ook op de ongebreidelde speculatie die het gevolg was van de Haussmannisatie. Het regime van Napoleon III steunde opzichtig op een kliek van bankiers en financiers, die ervan werden beschuldigd uitbundig te profiteren van onteigeningen, speculatie en grondverkoop. Het verwijtvan vriendjespolitiek was niet helemaal terecht. In werkelijkheid profiteerden veel meer kleine eigenaren en verhuurders van de compensatieregelingen en de gestage verhoging van de huren, en wegenbouwers, steenhouwers en timmerlieden konden over een gebrek aan werk nauwelijks klagen. Lonen stegen navenant en de activiteiten van Haussmann oefenden een grote zuigkracht uit op arbeiders die voorheen voor werk waren aangewezen geweest op de traditionele werkplaatsen of huisindustrieën. Toch is het ongetwijfeld waar dat een kleine groep financiers en ondernemers een buitensporig voordeel trok uit z'n goede relaties met bestuurders van het keizerrijk.

‘De beurs’ (gravure van Chigot). Aasgieren cirkelen boven de beurs, als symbool voor de speculanten.

Een dergelijk beeld komt onder meer naar voren uit het werk van Emile Zola, de croniqueur van het Tweede Keizerrijk (niet voor niets luidt de ondertitel van zijn Rougon-Macquart cyclus: ‘Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire’). Zola publiceerde zijn werk vanaf 1871 tot 1893 en keek dus feitelijk terug op de periode waarin Haussmann actief was. Haussmann is slechts ‘fysiek’ aanwezig in *Au Bonheur des Dames* (1883), onder het nogal doorzichtig pseudoniem ‘baron Hartmann’. In deze roman is de prefect van Parijs veranderd in een geniaal financier, die een losse verhouding heeft met Henriette Desforges, *maîtresse-en-titre* van de eigenaar van het

warenhuis Au Bonheur des Dames, Octave Mouret. Zola illustreert daarmee de liasons die er bestaan tussen het bestuur van Parijs en de onroerend goedspeculatie en hij spaart zijn romanbaron niet, want die wordt aangewezen als een van degenen die het meest profijt hebben van de doorbraken.

Merkwaardig is dat Zola een negatief beeld schetst van de figuur van de baron, terwijl hij datgene wat deze heeft bewerkstelligd toch lijkt te bewonderen. Zola maakt zijn lezer direct getuige van de ‘grootsheid’ van het werk dat hier wordt verricht: nauwkeurig rapporteert hij hoe de stoommachines onophoudelijk puffen, hoe de aarde trilt en beeft en hoe wijd in de omtrek het gehamer weerklinkt van de slopersploegen die de oude krotten te lijf gaan.

Zola schetst zo het ongeëvenaarde, afschrikwekkende en tegelijk fascinerende karakter van het spektakel dat Haussmanns doorbraken moeten hebben geboden.

Toch wordt in de romans van Zola duidelijk dat er met Haussmann iets definitief is veranderd. Alleen al de opkomst van het warenhuis geeft aan dat de oude productie- en consumptiepatronen - gebaseerd op een netwerk van kleine werkplaatsen en huisindustrieen en wat de verkoop betreft op kleine, gespecialiseerde winkels - langzamerhand moeten wijken onder de druk van de wetten van het grootkapitaal. Hoewel er ook in 1870 in de binnenstad nog vele kleine fabriekjes waren en drie van de vijf Parijzenaars aangaf nog werkzaam te zijn in een werkplaats of kleine huisindustrie (terwijl slechts één op de tien actief was ‘in de handel’[5]) verrezen er meer en meer fabrieken aan de rand van de stad, op het grondgebied van de sinds 1860 door Haussmann geannexeerde gemeenten, in dat ondefinieerbare overgangsgebied tussen stad en platteland dat de Fransen aanduiden als de *banlieu*. Wie foto's of prenten bekijkt uit die tijd, of het enkele schilderij dat er van dat treurig stemmend landschap is gemaakt (door Van Gogh bijvoorbeeld, of door wat sentimenteler schilders als Raffaëlli of De Nittis) ziet modderige velden, sommige bewerkt en andere braakliggend, met uit wrakkig hout opgetrokken schuurtjes en hutten en met aan de horizon rokende fabrieksschoorstenen naast een enkele windmolen, het teken van een onherroepelijk verleden naast de tekenen van de nabije toekomst. Haussmann had de industrie die weg gewezen: de stad uit, naar de buitenwijken, naar die wijken waarheen ook de losse arbeiders en stukloners, die voorheen het centrum bewoonden, waren vertrokken.

Opkomst en ondergang van de passage

Het grote warenhuis zoals dat figureert in *Au Bonheur des dames* daarentegen was voor zijn succes aangewezen op Haussmanns vernieuwingen: op de treinstations en de brede boulevards en op het publiek dat daarover werd aangevoerd door de gemonopoliseerde omnibusmaatschappij, op de politie die ervoor zorgde dat dat publiek, soms tot tien uur 's avonds, veilig langs de etalages kon wandelen en zo tot kopen kon worden aangezet - etalages die werden verlicht met het gas van de in 1856 opgerichte Compagnie Parisienne d'Eclairage. Het warenhuis was aangewezen op ‘circulatie’: van verkeer, van goederen en van geld.

En de opkomst van de warenhuizen betekende de ondergang voor de passages.

Hoewel er in Parijs al voor 1800 passages waren gebouwd, ligt de bloeiperiode van de passages tussen 1820 en 1840. In die periode werden ook in de andere Europese handelssteden de meeste passages gebouwd. Geist verklaart in zijn standaardwerk *Arcades. The history of a Building Type* de opkomst van de passage

sociaal en economisch vanuit de behoefte aan een openbare ruimte, waar men ongestoord door weer en verkeer kon vertoeven, en vanuit de behoefte van de nieuwe luxe-industrie om haar waren aan de man te brengen. Maar de passages werden ook gebouwd omdat men de beschikbare ruimte in de stad zo economisch mogelijk probeerde te exploiteren. Omdat Parijs in de late achttiende eeuw was omringd door een (tol)muur, waarbuiten het vanwege militaire redenen verboden was te bouwen (om kanonnen een vrij schootsveld te garanderen) moest de stad naar binnen toe groeien. Om ruimte te winnen bouwde men vaak in de vorm van *cités*: woningcomplexen rondom een binnenplaats- of straat, die bereikbaar was door een poort. Op de benedenverdiepingen vestigden zich de handwerkslieden en winkeliers. Sommige van deze binnenstraten werden overdekt met glaspanelen, eerst in een frame van hout, later in een frame van (giet)ijzer en daarmee was de geboorte van de passage een feit.

De meeste passages waren te vinden in de driehoek die wordt gevormd door de grote boulevards, de rue Saint Honoré en de rue Saint Martin. Ze werden voor het merendeel gebouwd door rijke bezitters van onroerend goed (vaak van adel) die hun tuinen en binnenplaatsen in de binnenstad te gelde wilden maken. Door de verhuur van veel winkels op een relatief klein oppervlak verdienden ze aanzienlijk meer dan met de in die tijd gebruikelijke huurprijzen. Ook renteniers en zakenlui die rijk waren geworden via aandelenspeculatie lieten passages bouwen. De passages 'all had the element of speculation in common. The arcades were built in order to create the maximum capital out of real estate and social customs,' zo stelt Geist.

Feitelijk lag aan het ontstaan van de passage al het principe ten grondslag dat ten volle werd uitgebuit door het grote warenhuis. Parallel aan de passage kwam rond 1820 het 'bazaar'-type bouwwerk op: een serie van met glas overdekte binnenplaatsen waar een grote hoeveelheid koopwaar wordt uitgestald over verschillende verdiepingen, die zijn verbonden via vrijstaande trappen. 'The bazaar was the immediate predecessor of the department store, which began to sweep Paris in 1852, replacing the arcade as the marketing technique most appropiate to the state of production,' zo stelt Geist. In de glaskoepels van de warenhuizen zette zich de traditie voort van de passage. De constructie van dit soort 'paleizen' was onder andere mogelijk door de toepassing van ijzer-skeletbouw om grote ruimtes te creëren en van ijzer-glasconstructies, waarmee grote lichtkoepels konden worden geconstrueerd zodat het daglicht ook in een gebouw van vier of vijf verdiepingen kon doordringen. De toepassing van kunstlicht, eerst gas en later elektriciteit, garandeerde ook op donkere dagen voldoende zicht op de koopwaar.

Vergeleken met de passage had het warenhuis voor de klant enkele duidelijke voordelen, buiten het gegeven dat hij er alles van zijn gading onder één dak vond. Aristide Bocicaut, de directeur-eigenaar van Au Bon Marché, gaat door voor de uitvinder van de warenhuisformule. Bocicaut begon in 1852 met een onaanzienlijke manufacturenwinkeltje aan de rue de Sèvres, maar in 1869 besloeg het pand dat hij nieuw had laten neerzetten (ontworpen door onder meer de ingenieurs Boileau en Eiffel) praktisch het gehele blok tussen de rue de Sèvres, rue Velpeau, rue du Bac en rue Babylone; het telde vijf verdiepingen en had een gietijzeren constructie; verder had het een eigen elektriciteitscentrale, paardenstallen en remises voor de bestelwagens. Boucicaut hanteerde als eerste de later algemeen geldende basisprincipes van het warenhuis. Naast het systeem van vooraf vastgestelde prijzen waren dat: vrije toegang voor het winkelpubliek, de mogelijkheid tot het ruilen van gekochte goederen, bezorging aan huis en verlaging van prijzen voor langlopende goederen. Boucicaut begon bovendien al in 1867 met de verkoop van artikelen per catalogus.

De passages waren niet opgewassen tegen deze nieuwe economische concurrentie en Haussmann gaf ze de doodsteek. Trottoirs, gasverlichting, betere bereikbaarheid via openbaar vervoer, dat alles maakte een einde aan de aantrekkingskracht van de passages. En voor de passages die onder Haussmann niet daadwerkelijk waren verdwenen begon daarmee een 'schemerbestaan': ze hadden hun feitelijke functie verloren, maar hadden in ruil daarvoor ook geen nieuwe bestemming gevonden.

Een stadslandschap

Het beeld dat Aragon schetst van de Passage de l'Opéra is daarvoor exemplarisch. Deze passage, die in 1860 al had moeten verdwijnen, maar haar bestaan op miraculeuze wijze had weten te rekken, is zo'n plek zonder duidelijke functie, een gebied dat zich koestert in het schemerlicht, en juist daarom een bruikbaar voertuig voor Aragons artistieke onderneming. Aragons boek, waarvan onlangs een sublieme Nederlandse vertaling verscheen van Rokus Hofstede, begint met een ‘voorwoord’ dat te karakteriseren valt als een *monologue intérieur* van de ‘boer’ die in het tweede deel van het boek, ‘De passage de l'Opéra’, het ‘landschap’ beschrijft dat hem vertrouwd is en dat hij heeft ‘bewerkt’: de passage. In dat voorwoord zet Aragon realisme en rationalisme tegenover de moderne poëzie, met de ontdekking van het fantastische binnen het reële. Wanneer de dichter zich laat leiden door de verstrooiing en de fantasie, door de indrukken van zijn zintuigen en niet door de rede, ontdekt hij de bron van een moderne mythologie, ‘de luister van het alledaagse’:

> Ik wil me niet langer tegen de dwalingen van mijn

> vingers, de dwalingen van mijn ogen verzetten. Ik weet nu dat die dwalingen niet louter valstrikken zijn, maar wondere wegen naar een doel dat alleen zij me kunnen onthullen. Met elke zintuiglijke dwaling gaan vreemdsoortige bloemen van de rede gepaard. [...] Nieuwe mythen ontstaan bij elke stap die we zetten.

Aragon doet in ‘Passage de l'Opéra’ verslag van een dwaaltocht door de passage, een verslag van wat hij daar zoal tegen komt: naast de etalage van de handelaar in wandelstokken een café, daarnaast de zaak van een handelaar in wijnen en champagne en twee kapperszaken, één voor dames en één voor heren. Die kapperszaken zijn aanleiding om te filosoferen over de verlangens van kappersleerlingen en de onhandigheid van de vergelijking van blond haar met stro. Stakkers, zegt hij, hoe ontoereikend is die vergelijking. Blond is de hemel, de vermoeidheid, de kus. Blond is ook de sierlijkheid van automobielen, de geur van klaver, de stilte van de ochtend, de verwar ring van het wachten, het geluid van de regen, het gezang van de spiegels. Maar goed, niet gedraald. En verder gaat het, langs de kleermaker, die tevens koffers verkoopt en een drukkerij die *á la minute* visitekaartjes drukt. Dan stuit de wandelaar op een van de uitgangen, waar de externe werkelijkheid botst ‘op de subjectivistische luister’ van de passage, en hij keert ijlings op zijn schreden terug: ‘Opnieuw wordt het licht gebroken in het prisma van de verbeelding, ik berust in dat regenboogkleurige universum. Wat had je ook te zoeken aan de grens van de werkelijkheid, mijn beste?’ Hij wandelt verder langs het badhuis, plaats van verlangen en wellust -of in ieder geval aanleiding om daarover te dagdromen - en komt uiteindelijk, bij het andere eind van de passage op de Boulevard des Italiens, dichtbij de Flammarionboekhandel, het Hotel Monte-Carlo en de kassa van het Théâtre Moderne, opnieuw te staan ‘op de drempel van de verbeelding’.

Op dat punt gekomen last Aragon ‘een sketch’ in, getiteld: ‘De mens in gesprek met zijn vermogens’, waarop een toespraak volgt van ‘de verbeelding’, die de geboorte aankondigt van ‘een nieuwe verslaving: het *surrealisme*, telg van de waanzin en de duisternis’:

Maar de aanblik van een schoenpoetser maakt een einde aan dit programmatisch gefilosofeer en de verbeelding van de wandelaar raakt alweer op drift: hij ziet Don Juan die zijn karamelkleurige schoenen - veroverd na een ware schoenenodyssee - laat poetsen en ondertussen een sigaar accepteert van het spook De Commandeur.

Eindelijk arriveert de wandelaar bij een café met boven de deur de leus *Amon nos autes* (Laat ons onze gasten liefhebben). Het is café Certà, gebruikelijke plaats van samenkomst van de surrealisten:

Passage de l'Opéra (1824-1925)

de plek waar André Breton en ik op een middag, tegen het einde van 1919, besloten onze vrienden samen te roepen, uit haat tegen Montparnasse en Montmartre, uit voorliefde ook voor de dubbelzinnigheid van de passages, en waarschijnlijk onder de bekoring van een ongebruikelijk decor waarmee we zo vertrouwd zouden raken.

Naast Certà zijn onder meer nog een handelaar in reisbenodigdheden, een dameshoedenzaak, een Italiaans restaurant en een wapenhandel gevestigd en de zaak van een orthopedist annex bandagist die zijn etalages heeft volgestouwd met houden handen, stokken, krukken, breukbanden, steunkousen en meer van dergelijke 'hulpmiddelen'. En boven deze 'bazaar van het bizarre', op de tweede etage, houdt ene Mme Jehanne zich bezig met het geven van 'massages', want de passage de l'Opéra is, net als vele passages, in de loop der tijden de plek geworden waar prostituees op zoek zijn naar werk:

> Sommigen hebben van dit oord hun hoofdkwartier gemaakt; een minnaar, werk, de hoop misschien dat ze in hun netten een prooi zullen strikken die niet helemaal in het boulevardpubliek thuishoort, of anders iets wat zweemt naar het noodlot, heeft ervoor gezorgd dat het hun territorium werd. Anderen dwalen alleen bij gelegenheid in de passage rond: om de tijd te doden, uit nieuwsgierigheid, door toeval... misschien kwam het door een verlegen jongeman die bang was in het volle daglicht met hen gezien te worden, misschien kwam het door een wellusteling die zich hier niet geneert en zijn vangst op dit rustige plekje eens goed wil komen bekijken.

Scherpzinniger observator van het ongewone

Literatuurtheoretici hebben *De boer van Parijs* tot een van de surrealistische teksten bij uitstek bestempeld en in een aantal opzichten klopt dat wel. In ieder geval zijn er veel overeenkomsten aan te wijzen tussen *De boer van Parijs* en die andere befaamde surrealistische prozatekst, *Nadja* van André Breton. Aragon deelde met Breton dan ook een speciaal talent om het ongebruikelijke of ongewone (en soms *unheimliche*) in de gewone dagelijkse werkelijkheid op het te spoor te komen, op - bij voorkeur - de meer afgelegen, wat verloren, droom- of nachtmerrieachtige plekken van de stad, waar de merkwaardigste beelden of verzamelingen objecten te zien zijn - mode-etalages bijvoorbeeld, waarin poppen met korsetten, bolhoeden en ondergoed op een fascinerende wijze het menselijk leven na-apen. 'Nog heel goed herinner ik me onze dagelijkse omzwervingen door Parijs en de bijzondere rol die Aragon daarin speelde,' schreef Breton. 'Ook de meest kleurloze plekken werden in het voorbijgaan een paar gradaties aangezet door zijn magisch-romaneske verbeeldingskracht, die nooit in gebreke bleef, en die aan een willekeurige straathoek of etalage genoeg had voor een nieuwe stroom van associaties. Niemand was een scherpzinniger observator van het ongewone in al zijn vormen; niemand liet zich zozeer mee voeren in de roes van mijmeringen over een soort geheime leven van de stad [...].'

Aragon pendelt in beeld en taalgebruik dan ook soepel heen en weer tussen droom en werkelijkheid, tussen suggestie en evocatie aan de ene, en platte beschrijving aan de andere kant en dat geeft zijn tekst een meerwaarde -een *surréalité* zou je kunnen zeggen - die Breton en de zijnen blijkbaar op prijs wisten te stellen.

Zoektocht naar een nieuwe vertelvorm

In de beschrijvingen die Aragon in *De boer van Parijs* gebruikt, speelt de metamorfose een belangrijke rol. Zo tovert de etalage vol wandelstokken, die overdag nog het eigendom was van een ‘eerzame neringdoende’ met een ‘tobberige klantenkring’, zich in zijn beschrijving 's avonds moeiteloos om tot een aquarium dat baadt in een ‘groenachtig, haast onderzees licht’:

> De hele zee in de passage de l'Opéra. De wandelstokken wiegden langzaam als zeewier heen en weer. Ik was nog niet van de betovering bekomen toen ik een zwemmende gedaante zag die tussen de verschillende verdiepingen van de etalage gleed. [...] Haar haar was los en haar handen klampten zich zo nu en dan aan de wandelstokken vast. Misschien ging het wel om een zeemeermin [...], want het leek er inderdaad op dat dat bekoorlijke spook, dat naakt was tot de laag om het middel gedragen gordel, van onderen uitliep in een kleed van staal of schubben, of misschien rozenblaadjes - maar toen ik me concentreerde op de schommelbeweging waarmee ze ronddobberde in de streperige atmosfeer, herkende ik haar plotseling, ondanks haar vermagerde trekken en de verdwaasde uitdrukking op haar gezicht. In de woelige tijden vlak na de oorlog,

> toen het Rijnland door Frankrijkzo smadelijk bezet werd gehouden en de roes van de prostitutie om zich heen greep, was ik aan de oevers van de Saar ene Lisel tegengekomen [...]. Wat kwam ze hier in 's hemelsnaam tussen de wandelstokken doen [...]?

Aragon maakt verder dankbaar gebruik van de specifieke aanblik van de passage. Veel meer dan een ‘gewone’ straat is de passage een collage van beelden en teksten, een collage van uithangborden en -tekens in de meest verschillende formaten en vormen, van menukaarten, prijslijsten, affiches en reclameteksten in etalages en op de deuren van cafés en restaurants.

De collage is een surrealistisch kunstprocédé bij uitstek: in de collage botst de werkelijkheid immers op verrassende manier op de verbeelding, en wordt de ratio, het door het dagelijks verstand gecontroleerde, op onverwachte wijze geconfronteerd met de vlottende inhoud van het onbewuste, het irrationele en de (dag) droom. Aragons boek geeft een uitstekend beeld van de werking van zo'n surrealistische collagetekst. Aragon drukt de teksten, die aankondigingen, menukaarten en prijslijsten die hij op zijn dwaaltocht door de passage aantreft gewoon af. Maar zijn tekst is in nog veel meer opzichten een collage, niet alleen omdat hij een realistische beschrijving of tekstcitaat vloeiend laat overgaan in de weergave van een dagdroom of hallucinatie, maar ook omdat hij die weer moeiteloos afwisselt met programmatische, filosofische en historische tekstpassages. Kenmerkend zijn ook de verschillende taalspelletjes, die soms zijn gebaseerd op klankassociatie, zoals de accordeon die een droevigstemmend deuntje speelt, uitgaande van het woord pessimisme (‘Als ik de balg dichtdruk, zie je alleen nog medeklinkers: PSSMSM. Ik trek hem open en daar verschijnen de I's: PSSIMISM, de E's: PESSIMISME, en zo jammert het van links naar rechts ESS1MISME - PSSIMISME - PESIMISME [...]’), of uitgaan van nep-etymologie (zo blijkt uit het woord *éphémère* onder meer F.M.R., ofwel *folie, mort, rêve* en *les faits, mère* af te leiden).

Wellicht is Aragons tekst het best te karakteriseren als ‘absoluut proza’, als proza dat zich aan romanconventies noch aan andere genrebeperkingen iets gelegen laat liggen.

Dat heeft uiteraard alles te maken met de situatie waarbinnen deze tekst functioneerde. In de jaren twintig was Dada als avant-gardebeweging in Parijs min of meer automatisch overgegaan in het surrealisme. Aragon speelde zowel in de Dadabeweging als in de surrealistische groep van begin af aan een belangrijke rol, maar ook hij kon zich niet ontworstelen aan de principes die de avant-garde zichzelf had opgelegd. Dada had de burgerlijke kunst voor altijd naar de vuilnishoop verwezen en na Dada was voor iedere avant-gardist, dus ook voor een rechtgeaard surrealist, alles wat zweemde naar ‘literaire verbeelding’ verdacht. Aragon voelde zich daarom - zoals vertaler Rokus Hofstede in zijn nawoord bij *De boer van Parijs* onderstreept - gedwongen zijn neiging tot het recht-toe, recht-aan vertellen van een verhaal - wat Aragon zelf zijn ‘romanverlangen’ noemde - te onderdrukken.

Maar anders dan *Le paysan de Paris* ‘de sublimering van een door surrealistische dogma's gefnuikt romanverlangen’ te noemen, zoals Hofstede in zijn overigens verhelderend nawoord doet, zou je daar, in dat ambivalente karakter van de tekst, juist het fascinerende kunnen vinden. De lezer is immers bijna fysiek getuige van een zoektocht van een verteller naar nieuwe vormen van vertellen - een verteller die zichzelf steeds onderbreekt om niet te verdwalen in zijn onbedwingbare neiging tot fabuleren - en deze romaneske onder neming heeft zich zeer gelukkig gekoppeld aan een onderwerp dat de verteller als vanzelf aanzette tot een fragmentarische, maar desondanks hallucinerende, ambivalente vertelwijze: de passage.

De passage als ‘drempelwereld’

Het zal niemand verwonderen dat Waker Benjamin zich voor zijn omvangrijke *Passagen-Werk* allereerst oriënteerde op de tekst van Aragon. Benjamins *Einbahnstrasse* (1928) lijkt waar het gaat om het gebruik van tekstcitaten van affiches en aanplakbiljetten, en om de metafoor van de straat als een plaats waar verschillende teksten en dus verhalen als natuurlijk bij elkaar komen, direct geïnspireerd door *Le paysan de Paris*. Benjamin maakte er ook geen geheim van dat zijn interesse in het fenomeen van de passage werd gewekt door het boek van Aragon, zoals blijkt uit de tekst van een brief aan Adorno, gedateerd op 31 mei 1935: ‘Aragon staat aan het begin - zijn *Boer van Parijs*, waaruit ik 's avonds in bed nooit meer dan twee tot drie bladzijden kon lezen, omdat mijn hart dan zo klopte dat ik het boek terzijde moest leggen.’

Benjamin suggereerde dat het Aragons evocatie van het verval en de aanstaande sloop van de passage de l'Opera was, die hem bracht op de metafoor van de passage als de gestalte van het ongrijpbare, voorbijgaande, het ouderwetse - als het veelomvattend symbool voor die speciale (kapitalistische) logica, waarbij ‘het nieuwe’ gedoemd is in steeds sneller tempo weg te zinken in de vergetelheid. Benjamin zag in de architectuur de beste indicatie van de ‘verborgen mythologie’ van een tijdvak. De passage - die moderne constructie van ijzer en glas -was voor hem de ruimtelijke projectie van de burgerlijke ideologie van technische vooruitgang en tegelijk de bewaarplaats van de collectieve fantasieën van de vroege negentiende eeuw, van de eerste fase van het kapitalisme. Voor Benjamin waren de passages - rond 1920 de definitief lege restanten van wat eens de populaire en florerende voorgangers waren geweest van de grote warenhuizen - geladen met betekenissen; daar klonken voor degene die wist te luisteren vaag nog de echo's van wat eens het burgerlijk-kapitalistisch ideaal was geweest.

Maar Benjamin nam tegelijk afstand van de manier waarop Aragon de stad als een droomlandschap benaderde: ‘Met dit project zet ik me af tegen Aragon: terwijl Aragon blijft steken in het domein van de droom, gaat het er hier om de constellatie van het ontwaken te vinden. Terwijl bij Aragon een impressionistische element blijft bestaan - de “mythologie” - [...] gaat het hier om de oplossing van de mythologie in de ruimte van de geschiedenis. Dat kan echter slechts gebeuren middels het opwekken van een nog niet bewust weten van wat geweest is.’

Benjamins onderneming steekt dan ook veel dieper dan die van Aragon. Hij vond de sur realistische experimenten met verhoogde of vervormde bewustzijnstoestanden wel veelbelovend, maar wilde niet het gevaar lopen daarin te blijven steken. Het ging Benjamin niet om de ‘werkelijkheid van de droom’ of ‘de droom in de werkelijkheid’ alleen; het ging hem om een ‘dialectisch’ moment waarin beide samen doorklinken - een moment waarin zowel de vervlogen als de toekomstige wensbeelden van een tijdperk zich zouden openbaren. Dat moment stelde hij gelijk met de overgang van slapen in waken.

En ontwaken, zo preciseerde hij, is geen duurzame toestand, maar een momentane aangelegenheid, een drempelsituatie' en, misschien, een ‘dialectisch’ moment, een moment waarop in het heden de fragmenten van het nabije verleden - het ‘afval’ van de geschiedenis - plots verschijnen als de voorlopers van de huidige werkelijkheid.

‘In die zin vervult de passage in de studie van Benjamin de rol van een dialectisch beeld [...], de passage is de samenkomst van twee onverzoenlijke tegenstellingen, die in hun botsing het gangbare tijdbesef heel even verstoren en uitzicht bieden op een andere tijd,’ zo stelt René Boomkens in het eerste, aan Benjamin gewijde deel van zijn onlangs verschenen proefschrift.

Voor Benjamin vertegenwoordigde de passage een ‘drempelwereld’, in haar naam, maar ook in haar vorm, want de passage bakent een gebied af dat zowel binnen is als buiten, zowel open is als gesloten, zowel privé is als openbaar. Architectonisch en historisch brengt de passage de passant in een ‘drempelsituatie’. In de passage botst de taal van de ingenieur - uitgedrukt in (giet)ijzer en glas - op de taal van de architect (zoals in veel midden-negentiende eeuwse utiliteitsbouw werden de ijzeren steunpilaren vervaardigd naar het voorbeeld van klassieke zuilen). Deze referenties naar de klassieke oudheid vervulden een dubbele rol, van droombeeld én van utopie, want degene die de passages betrad, werd zich bewust van een ver verleden, maar ook van een nabije toekomst. Niet voor niets liet een utopisch wereldverbeteraar als Fourier zich bij het ontwerp van zijn ‘Phalanstère’, een ideale stad van de toekomst, inspireren door de Parijse winkelpassages.

Tegenover dit toekomstbeeld van de passagestad staat het snelle historische verval van de passages zelf: uiteindelijk vormden ze slechts een doorgangsfase in het proces van verstedelijking en industrialisatie en functioneerden slechts als de voorlopers van het grote warenhuis.

Benjamin hechtte een groot belang aan de kindertijd. Van belang in het kinderlijk bewustzijn was volgens hem de nog ongebroken relatie tussen waarneming en handelen, als een actieve, creatieve vorm van mimesis, die het vermogen omvatte om correspondenties te leggen door middel van de spontane verbeelding. Feitelijk transponeerde Benjamin die ‘kinderervaring’ naar het domein van de geschiedenis en de filosofie. Hij probeerde via datgene wat door de geschiedenis was afgedankt te komen tot een her nieuwde herinnering van het negentiende-eeuwse Parijs als

de kindertijd van de moderne ervaring. Dat hij Parijs koos, en niet zijn geboortestad Berlijn, kwam omdat Berlijn hem als stad te modern, te nieuw, te twintigste-eeuws voorkwam, terwijl Parijs de stad van de negentiende eeuw was gebleven, en als het ware volhardde in een soort oorspronkelijke staat van modernisering, die uit de periode van Haussmann en Napoleon III dateerde. In Parijs voelde hij zich thuis. ‘Alles wijst erop dat het er Benjamin om ging een boek te schrijven dat het praktisch-pedagogische doel diende de lezers een weg te laten vinden door het labyrint, ongeveer zoals de kleine Benjamin zonder het zelf nog te beseffen dwalend door Berlijn allengs greep kreeg op de stad en er zo een eerste besef van thuis-zijn [...] ontwikkelde. In Parijs zocht Benjamin naar de ‘actieve en (re)activerende herinnering aan de kinderdromen van de moderne ervaring, aan de eerste dwaaltochten door de stedelijke moderniteit, kortom aan de eerste pogingen van de (nog kinderlijke) massa stedelingen om in beweging te komen op de straten en boulevards en in de passages van Parijs,’ zo stelt Boomkens.

Fragmentarische verbeelding

Aragons *Boer van Parijs* verscheen in 1926, in de tijd dus waarin verschillende monumentale grote-stadsromans het licht zagen: Joyce voltooide zijn *Ulysses* in 1922, Dos Passos publiceerde zijn *Manhattan Transfer* in 1925 en Döblins *Berlin Alexanderplatz* verscheen in 1929. Het boek van Aragon past niet in dit rijtje: het evoceert immers niet het jachtige van het leven in de moderne metropool. Aragons tekst aarzelt naar het lijkt veleer tussen twee tijdperken en - misschien - tussen twee genres. Het Parijs van auteurs als Eugène Sue en Hugo was nog geen stad in werkelijke zin; net als het Londen van Dickens fungeert de stad in die romans eerder als een sfeerbepalende decor en valt bij nadere beschouwing uiteen in *sets*: in verschillende duidelijk van elkaar te onderscheiden buurten - sommige met een behaaglijk-huiselijk of pittoresk karakter, andere van een meer omineuze snit.

Bij Zola krijgt dat decor weliswaar monumentale trekken en groeit de stad uit tot een werkelijke arena, maar desondanks blijft ze wezenlijk de achtergrond waartegen de protagonisten hun daden kunnen uitacteren.

Bij Aragon is (een deel van) die grote stad aanleiding geworden voor het aanjagen van de eigen, fragmentarische verbeelding. Aragon leunt daarmee misschien wel meer op een poëtische dan op een romantraditie, die -waarschijnlijk - begon bij Baudelaire. Baudelaire liet de stadservaring immers binnendringen in de poezie, terwijl de romanciers van zijn tijd de urbaniteit veel meer als een kader gebruikten waarbinnen zich emotioneel en literair imaginaire gebeurtenissen afspeelden. In de romans van de negentiende eeuw - of ze nu nostalgisch-romantisch (Hugo), pittoreskanekdotisch (Sue of Dickens) of encyclopedisch-synthetisch (Zola) zijn - laat de stad zich lezen als een ervaring die zich nog min of meer overzichtelijk in woorden laat vangen. Aragons *Boer van Parijs* kondigt wat dat betreft een andere tijd aan: die van de puur subjectieve ervaring en - vooral - van de taal die haar eigen werkelijkheid vormt en waarin je kunt verdwalen. Benjamin heeft zich dat gaandeweg gerealiseerd: dat verklaart tenminste waarom het, waar het zijn *Passagen-Werk* betreft, nooit is gekomen tot dat éne totaalbeeld, en waarom het bij een monumentale verzameling van losse tekstfragmenten is gebleven.

Literatuur

Louis Aragon, *De boer van Parijs*. Vertaald door Rokus Hofstede, Groningen, Historische Uitgeverij, 1998.
Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982.
Rene Boomkens, *Een drempelwereld. Moderne ervaring en stedelijke openbaarheid*. Rotterdam, NAi-uitgevers, 1998
Jean des Cars & Pierre Pinon, *Paris-Haussmann*. Parijs, ed. Du Pavillon de l'Arsénal/Picard, 1991.
T.J. Clark, *The painting of the modem life*. Paris in the art of Manet and his followers. London, Thames and Hudson, 1984.
J.F. Geist, *Arcades. The history of a Building Type*. Massachuchets, MIT-Press, 1985.
Michiel Wagenaar, *Stedebouw en burgerlijke vrijheid. De contrasterende carrières van zes Europese hoofdsteden*. Bussum, uitgeverij Thoth, 1998.

Pieter de Nijs (1953) is Neerlandicus en kunsthistoricus en eindredacteur van BZZLLETIN.

Eindnoten:

1. Des Cars en Pinon memoreren dat het centrum van Parijs maar weinig ‘aménagement post-médiévaux’ kende, buiten de Pont Neuf, de rue Dauphine en het Place des Vosges. Pas aan het eind van de achttiende eeuw kwam daar verandering in. Buiten het centrum waren, vooral ten noorden van de Seine, wél enkele nieuwe wijken aangelegd, met bredere straten en pleinen, zoals bijvoorbeeld de wijk Nouvelles Athènes.
2. Michiel Wagenaar, *Stedebouw en burgerlijke vrijheid. De contrasterende carrières van zes Europese hoofdsteden*. Wagenaar vergelijkt de stedenbouwkundige ontwikkeling van zes Europese hoofdsteden in de negentiende eeuw: Amsterdam, Boedapest, Brussel, Londen, Parijs en Rome. Zoals uit de bevolkingcijfers blijkt, was Londen rond 1850 onbetwistbaar de grootste metropool. Amsterdam kwam in 1800 na Londen en Parijs nog op de derde plaats, maar werd in 1850 al ingehaald door Brussel en in 1900 ook door Boedapest.

	1800	1850	1900
Amsterdam	220.000	224.000	510.850
Boedapest	54.000	156.000	733.000
Brussel	66.000	251.000	599.000
Londen	1.117.000	2.685.000	4.510.000
Parijs	547.000	1.053.000	2.630.000
Rome	163.000	175.000	465.000

Wagenaar beschrijft onder meer de tendens naar segregatie die in de negentiende eeuw inzet: rijk en arm concentreert zich in toenemende mate in aparte wijken. Het contrast waarvan sprake is in de titel van zijn boek zoekt Wagenaar vooral in de manier waarop die segregatie tot stand

komt: in minder centralistisch bestuurde landen als Engeland en Nederland trekt de rijkere bevolking vaak naar de *suburbs* -ruim aangelegde wijken met veel groen aan de rand van de grote stad -terwijl in dictatoriaal-centralistisch bestuurde landen zoals Frankrijk enorm wordt geïnvesteerd in het centrum van de hoofdstad om dat aantrekkelijk te maken voor de welgestelden. Wagenaar koppelt daar ook een bouwstijl aan vast: Amsterdam en Londen kennen een neiging naar gevarieerde en pittoreske neo-stijlen, Parijs een neiging naar het monumentaal-classicistische; Haussmann had de architectuur van nieuwe woonblokken langs de boulevards aan strenge regels onderworpen. Volgens Wagenaar had het verfraaien van de hoofdstad als achterliggende motivatie het versterken van 'het nationaal gevoel' en dat liet zich blijkbaar het beste uitdrukken in een classicistische stijl.

3 Haussmann was niet de eerste die het oude Parijs aanpakte. T.J. Clark memoreert dat hij om zijn boulevards te bouwen soms huizen moest afbreken die er pas een tiental jaren stonden!

4. Clark destilleert uit contemporaine kritiek het idee dat de ingrepen van Haussmann tot gevolg hadden dat de stad opzichtig in tweeën werd gedeeld: terwijl de uit het centrum verdreven arbeiders naar de nieuwe arbeiderswijken in het noorden en oosten van de stad uitweken, trokken de welgestelde Parijzenaars naar het westen.

5 Volgens Clark was Parijs rond 1870 'still overwhelmingly working-class.' De basis van de economie lag volgens hem nog steeds in de kleinschalige, buurtgebonden productie, en op een fijn netwerk van traditionele kleine werkplaatsen, buurtwinkels en handelskantoortjes. Datzelfde gold overigens voor andere grote Europese steden en de situatie in Londen leek veel op die in Parijs Wagenaar vermeldt dat volgens contemporaine bronnen rond 1850 zo'n 80% van de beroepsbevolking van Londen nog kon worden gekarakteriseerd als 'working class'. Daarvan was echter maar een klein percentage daadwerkelijk werkzaam in de industrie. Een groot deel van die arbeiderspopulatie (zo'n 680.000) was afhankelijk van *casual labour* (bijvoorbeeld in de havens en in de bouw). Aanzienlijk was ook het percentage marginalen: voddenrapers, bedelaars, dieven en prostituees. Een groot deel van de armen woonde in de wijken die direct grensden aan de City, in *mews* en *courts*, waar *slum landlords* woningen per kamer verhuurden. Velen van hen konden zich uitsluitend in leven houden dankzij de incidentele aalmoezen afkomstig van de rijke elite. Dat leidde bij velen tot een idee dat Groot-Brittannië feitelijk niet als één, maar als twee naties bestond -eenzelfde idee als er was ontstaan over het Parijs van Haussmann.

Paul Gellings
Poëtisch Parijs
Een *appetizer* voor de Nederlandse Modiano-lezer
[met foto's van Harry Pierik]

De Franse schrijver Patrick Modiano heeft op zijn zachtst gezegd ‘iets’ met Parijs. Het is de natuurlijke omgeving van zijn personages en veel van zijn titels verwijzen direct (*La Place de l'Etoile, Les boulevards de ceinture*) of indirect (*Quartier perdu*) naar locaties in de Franse hoofdstad.[1.] Zelfs als het verhaal zich in eerste instantie elders afspeelt (Nice in *Dimanches d'août*, Tanger in *Vestiaire de l'enfance*), dan zal in tweede instantie de herinnering van de hoofdpersoon hem altijd weer terugvoeren naar Parijs, en wel de stad zoals zij was in de jaren zestig of ten tijde van de Duitse bezetting.

Modiano is zelf Parijzenaar. Hij werd in 1945 geboren in de voorstad Boulogne-Billancourt en bracht een groot deel van zijn jeugd door aan de quai de Conti met uitzicht op de Pont Neuf en het Louvre op de ‘Rive droite’, de rechteroever van de Seine.[2.] Na een lang verblijf in het 17e arrondissement is hij teruggekeerd naar ‘het dorp van zijn jeugd’ (Saint-Germain-des-Prés, het 6e arrondissement) waar hij woont in een fraai gelegen appartement, vlakbij de tuinen van het Luxembourg, de Franse Senaat.

Moet je nu als Modiano-lezer een grondige kennis hebben van het Parijse stratenplan? Dat helpt ongetwijfeld, want het prikkelt de verbeelding, maar strikt noodzakelijk is het niet.

Om Kaf ka te waarderen hoeft ook de plattegrond van Praag niet tot je parate kennis te behoren. Het Praag van Kaf ka, het Parijs van Modiano zijn in de eerste plaats doolhoven, een metaforische wirwar van straten en pleinen, waar men zich tegelijk opgesloten en buitengesloten voelt. Iedere zoektocht verandert er in een vruchteloze dwaaltocht; angst en eenzaamheid gaan er hand in hand. Het zijn in zichzelf besloten, nachtmerrieachtige werelden. Ontsnappen is onmogelijk. Toch wekt Modiano met al zijn straatnamen en andere topografische aanduidingen zo'n realistische suggestie, dat je hem bijna op de voet kunt volgen met het ‘Paris par arrondissement’ in de hand. Hij zet als het ware hele wandelingen uit, waarin je als lezer zonder al te veel moeite kunt meelopen. Daarbij maakt hij in zijn beschrijvingen gebruik van zeer geringe middelen: straatnamen zoals gezegd, een park, een café, een marktje. Heel vaak beperkt hij zich slechts tot de vermelding van een plek, terwijl de evocatie ervan voor veel lezers toch optimaal blijkt, en niemand de indruk krijgt, dat hij er zich stilistisch van afmaakt. Hoe hij dat steeds weer voor elkaar krijgt, is een haast niet te ontrafelen geheim. Ik denk dat iedere willekeurige lezer met een bescheiden kennis van Parijs zich al snel iets kan voorstellen bij bepaalde namen, zeker wanneer hij niet wordt gehinderd door de karrenvrachten aan details waarin het negentiende-eeuwse realisme excelleerde.

Ondanks de genoemde realistische suggestie is het Parijs van Modiano niettemin vooral een verdichte, om niet te zeggen een *gedroomde* stad. Het is er stil, vaak schemerig ook. Boomgeruis overstemt in veel gevallen het verkeer. Voorbijgangers zijn niet meer dan vage schimmen, net als de meeste hoofdpersonen. Ze bestaan haast niet. Daar lijden ze uiteraard onder, tegelijkertijd biedt hun anonieme ijlheid hun veiligheid, bescherming tegen de gevaren die hen onveranderlijk bedreigen. En in die permanente sensatie van bedreiging en gevaar schuilt het hele complex van betekenissen eigen aan de stad zoals verdicht door Modiano.

Een betekenisvol labyrint

Om het stadsplan van deze schrijver goed te kunnen doorgronden is het zinvol een aantal locaties samen met hun specifieke betekenis onder de loep te nemen. De titel van zijn eerste boek, *La Place de l'Etoile*, verwijst naar het plein rondom de Arc de Triomphe (de tegenwoordige place Charles-de-Gaulle), maar ook en vooral naar de joodse achtergrond van de auteur. Zijn vader Albert Modiano kon in het Parijs van de

(foto 1)
Op een dag in juni 1942 stapt een Duitse officier op een jongeman af en vraagt hem. ‘Pardon meneer, kunt u mij zeggen waar de Place de l'Etoile is?’
De jongeman wijst links op zijn borst
(Joodse anekdote)
De plaats van de ster p 9

bezettingsjaren alleen overleven door valse papieren, twarte handel en louche contacten.

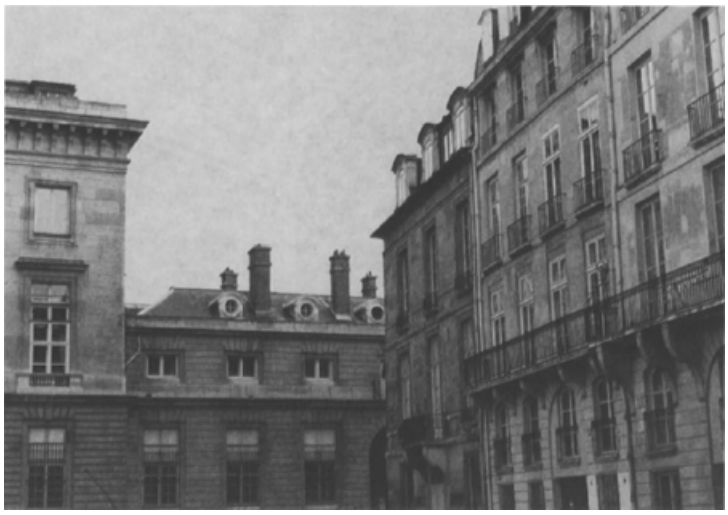
Om verscheidene redenen nu komt de herinnering laaraan in vrijwel ieder boek van Modiano terug. Alereerst ziet hij zichzelf als het product van juist die periode. Verder heeft hij met zijn vader altijd een geompliceerde verhouding gehad. Hij kende de man hauwelijks, maar voelde zich tegelijk bedreigd en afewezen door hem. Daarbij is er sprake van een allesins opmerkelijke loyaliteit ten opzichte van wat de oden in het algemeen en zijn vader in het bijzonder vas aangedaan. In veel boeken bijvoorbeeld vertoont e hoofdfiguur hetzelfde (criminele) gedrag als zijn ader, geeft zich af met ongure individuen en leeft van iefstal dan wel onduidelijke handeltjes. Meestal gaat ij daarmee door, totdat hij, net als de jonge Modiano, et schrijven ontdekt als middel van bestaan en zineving.

erug naar *La Place de l'Etoile*, ‘De plaats van de ster’. Het is algemeen bekend, dat de omliggende buurten (het 8e en het 16e arrondissement) gedurende de bezettingsjaren haarden van zwarte handel en broeinesten van collaboratie waren. Zo zat op nummer 93 van de rue Lauriston - in Parijs even berucht als de Euterpestraat in Amsterdam - het hoofdkantoor van de Parij se Gestapo. Die wetenschap besmet feitelijk de hele rechteroever van de Seine in het werk van Modiano. Het is het gebied waar mensen als zijn vader opereerden én gevaar liepen. Bovendien is het stervormige van het plein zoals benadrukt door Modiano een niet mis te verstane accentuering van het begrip jodenvervolging, martelingen en deportaties.[3.] Alles werd daar geregeld.

Overigens is de in het stervormige plein uitmondende Champs-Elysées niet de brede boulevard met zijn toeristendrommen die iedereen meteen voor zich ziet,

maar, zoals Modiano in *Fleurs de ruine* (1991) beschrijft, een moerasachtige ‘vijver’ waarin pijnlijke

herinneringen laagsgewijs liggen te gisten. Juist daar werd zijn vader op een avond door de Franse politie ingerekend. (Gelukkig wist hij vrij snel weer te ontsnappen door, gebruik makend van een moment van onoplettendheid bij de tegenpartij, uit de overvalwagen te springen en zich niet meer te laten zien.)



(foto 2)
En net als de opeenvolgende lagen behang en textiel op de wanden riep deze flat nòg andere herinneringen bij me op die paar jaren die zo belangrijk voor me zijn, ook al gingen zij aan mijn geboorte vooraf.
Trouwboekje p. 156

Toch is ook de ‘Rive gauche’, de linkeroever van de Seine niet onschuldig, al was het alleen maar omdat in het appartement aan de quai Conti, Modiano's ouderlijke woning[4.], de joodse collaborateur Maurice Sachs heeft gewoond. Bovendien kent ook de linkeroever een aantal locaties -de ‘Santé’-gevangenis, het wielerstadion ‘Vél d'hiv’, dat fungeerde als Parijse voorpost van Auschwitz -volledig doordrenkt met oorlogstrauma's, jodenvervolging en louche praktijken.

Opvallend aan de linkeroever is verder, dat daar in de boeken van Modiano de geschiedenis in historische zin en zijn persoonlijke geschiedenis samenvallen. Het is het Saint-Germain-des-Prés van zijn kinderjaren en zijn puberteit. Hij beschrijft het als een buurt van kloosters en van scholen waar hij zich opgesloten voelde. Daar beleeft hij de trieste jaren na het overlijden van zijn broer Rudy. Daar gaan zijn ouders definitief uit elkaar. Daar ook probeert zijn vader zich tot twee maal toe van hem te ontdoen: de eerste keer door hem vanwege vermeende huisvredebreuk bij de politie aan te geven; de tweede keer door een (mislukte) poging hem in militaire dienst te krijgen.

De linkeroever is bij Modiano zo bezwangerd met al dit pijnlijks dat de oversteek naar de rechteroever - waar zoals gezegd de hele gruwelijke geschiedenis van de vaderfiguur ligt opgeslagen - in voorkomende gevallen zelfs ervaren wordt als een opluchting. Algemeen kan gesteld worden dat beide oevers de twee belangrijkste lagen in de temporele archeologie van Modiano vertegenwoordigen. De rechteroever staat voor oorlog en bezetting, de linkeroever voor de jaren zestig, met alle angsten en onzekerheden die Modia-

no's hoofdfiguren in die periode kennen (en die hoe dan ook een benauwende overeenkomst vertonen met de bezettingstijd).

(foto 3)
Nu verliet hij iedere avond om een uur of half negen de lege woning van zijn grootmoeder en nam de metro tot 'Passy'. Daar arriveerde je in het stationnetje van een badplaats of het eindstation van een kabelbaan. Via de trappen liep hij naar een van de lager gelegen huizenblokken in de buurt van het square de l'Alboni, in dat terrasgewijze deel van Passy, dat aan Monte-Carlo doet denken
Aardige jongens p. 107

Er kan evenwel ook sprake zijn van een breder historisch (en *metaforisch*) verband, dat de beide Seine-oevers overstijgt. Daarin gaat het niet alleen om de oorlog of om de puberteit van de auteur en zijn vertellers. Ondanks een nogal realistische 'situatieschets' verwijst bijvoorbeeld het kleine Russische kerkje in *De straat van de donkere winkels* naar het verdriet van Russische ballingen, na de revolutie van 1917 naar Parijs gevlucht. Kortom, het Parijs van Modiano is een labyrint van historische en persoonlijke betekenissen.

Ontsnappen aan het heden

Wat een extra poëtische dimensie geeft aan het Parijs volgens Modiano, is dat er veel niet klopt. Zo heet het dichtgemetselde 'hôtel de l'Avenir' (van de toekomst) in *Fleurs de ruine* in werkelijkheid 'hôtel du *Progrès*' - en het was niet dichtgemetseld of zelfs maar in verval, toen ik er ging kijken. Ook namen van cafés worden veranderd of door elkaar gehusseld. Dit is op zich niet zo opzienbarend, maar Modiano gaat nog verder, door bijvoorbeeld in *De straat van de donkere winkels een* 10 *bis* rue Cambacérès in het leven te roepen, op een plek waar in de straat zelf alleen maar een regenpijp aan de muur zit. Veel Parijse muren beschikken daarbij over bovennatuurlijke krachten. In *Fleurs de ruine* verdwijnt een zonderlinge markies tijdens een regenbui in een muur, en in *Dora Bruder* (Modiano's laatste, in het Nederlands vertaalde boek) is in een oude gevangenismuur heel ver weg nog de 'nagalm' te horen van bezettingstijd en jodenvervolging.

In bepaalde gevallen blijkt men bovendien niet meer te zijn waar men is. In *Aardige jongens* verandert het metrostation Passy bijvoorbeeld in het eindpunt van een kabelbaan en de buurt in een 'zone' die doet den-

ken aan Monte-Carlo[5]. Metrostations hebben overigens vaker bijzondere eigenschappen. Zo biedt de halte Corvisart in *Uit verre vergetelheid* de mogelijkheid om via een gat in de tijd te ontsnappen aan het heden, uiteraard om alles terug te winnen wat vergeten of verloren is.[6]

(foto 4)
Straks, bij het verlaten van metrostation Corvisart dat met zijn glazen dak op een station uit de provincie lijkt, zal het zijn of ik me door een bres in de tijd laat glijden en eens en voor al zal verdwijnen.
Uit verre vergetelheid p. 115

Stad op papier

Een van de fraaiste voorbeelden van poëtische topografie zoals toegepast door Modiano treffen we in de novelle *Hondelente*. Daarin begeeft hij zich zelfs in mythische of mythologische sferen. Het verhaal wordt gepresenteerd als de - naar alle waarschijnlijkheid denkbeeldige -biografie van de veertigjarige fotograaf Francis Jansen. Deze gaat zeer gebukt onder de dood van twee dierbaren: zijn vriendin Colette Laurent, en zijn vriend en leermeester Robert Capa[7]. Voor Jansen ligt het doel van fotograferen in het zoeken naar ‘stilte’. Aan het eind van het boek is Jansen naar Mexico vertrokken, maar je kunt je afvragen, of hij niet eenvoudigweg is opgegaan in het kerkhof van Montparnasse, pal tegenover zijn huis. Het thema ‘dood’ wordt in *Hondelente* nog eens gevoed door het mythische en daardoor zeer betekenisvolle karakter van het veertiende arrondissement. De gebeurtenissen spelen zich goeddeels af in de rue Froidevaux (wat naar koud vlees verwijst), rondom het al genoemde kerkhof van Montparnasse, met ook nog eens de ingang van de Parijse catacomben op het nabijgelegen place Denfert-Rochereau.

Ook het plein voor het Panthéon, laatste rustplaats van talrijke historische figuren, ligt er op een avond zeer luguber bij in het maanlicht.[8]

De naam Montparnasse is in dit verband evenmin gespeend van belang. Apollo en de muzen wonen immers op de ‘Parnassos’, waar voor Orpheus de inspiratie vandaan komt om Euridyke terug te gaan halen

uit de dood. En dat is precies waar het om draait in dit verhaal: de verteller is op zoek naar zijn verdwenen vriend Jansen, Jansen zelf blijft zoeken naar zijn overleden vrienden (is zelfs bereid hen door een spiritiste op te laten wekken), en mimespeler Gil zet alles op alles om zijn geliefde Nicole uit de handen van Jansen te 'redden'. Gil is overigens een opmerkelijke verschijning. Hij is altijd in het zwart gekleed, duikt op in de straat die het kerkhof 'doorsnijdt'[9.] en verdwijnt dan weer in de buurt van de Catacombes. Alsof hij in zijn wanhopig zoeken naar Nicole voortdurend zwerft door de twee necropolen - het *schimmenrijk* - waarop het veertiende arrondissement is gebouwd.

(foto 5)
We staken het plein voor het Panthéon over dat er in het maanlicht naargeestig uitzag, en ik zou er nooit in mijn eentje overheen hebben durven lopen. Nu ik er na al die jaren aan terugdenk heb ik het idee dat die buurt uitgestorven was, als na een avondklok
Hondelente p.50

Wie de rue Froidevaux bezoekt, zal weinig bijzonders opmerken: huurkazernes, over honderden meters, ussen de place Denfert-Rochereau en de avenue du Maine. Aan de overkant de lange grauwe muur van de begraafplaats.

Foch typeert dit het Parijs van Modiano. Naast een paar bezienswaardigheden die iedereen kent, heeft hij een uitgesproken voorkeur voor saaie buurten en achterafstraatjes. Alleen hij kan zich dat permitteren, want als geen ander verstaat hij de raadselachtige kunst van het 'poetiseren' of het verdichten van topografische gegevens. Zijn Parijs is afwisselend een droomstad en een spookstad op papier, en daardoor heel speciaal.

(foto 6)
Ik stond een eindje van hen vandaan en ik keek naar het begin van de straat die de begraafplaats doorsnijdt misschien zou de Mimicus Gil opduiken en met de armen over elkaar geslagen op een afstand blijven staan
Hondelente p 63

Literatuur

Van Patrick Modiano verschenen in Nederlandse vertaling: *De plaats van de ster (La Place de l'Etoile), Villa triste, Aardige jongens, Hondelente, Uit verre vergetelheid* en *Dora Bruder* bij uitgeverij Meulenhoff en *De ringboulevards (Les boulevards de ceinture), Verloren wijk (Quartier perdu), Zondagen in augustus (Dimanches d'août), Trouwboekje* en *De straat van de donkere winkels* bij De Arbeiderspers. Alle in dit artikel aangehaalde vertalingen zijn van de hand van Edu Borger.
Vestiaire de l'enfance (Parijs, Gallimard, 1989) en *Fleurs de ruine* (Parijs, Editions du Seuil, 1991) zijn niet vertaald in het Nederlands.

Paul Gellings (1953) is dichter en romanist. Hij publiceerde de dichtbundels Het oog van de egel, De val van verf en roest *en* Antiek fluweel. *Een vierde bundel is in voorbereiding. Verder publiceerde hij in Hollands Maandblad, Maatstaf, Tirade en La Nouvelle Revue Française. Tevens vertaalde hij poëzie van o.m Rutger Kopland in het Frans (*Songer à partir *en* Souvenirs de l' inconnu. *Gallimard, Parijs, resp. 1986 en 1998). In mei 1999 promoveert hij aan de universiteit van Leiden op het werk van Patrick Modiano*.
Harry Pierik (1954) werkt al enige jaren samen met Paul Gellings. Een serie van zijn foto's is afgedrukt in de Nouvelle Revue Française (februari 1998). Momenteel exposeert hij met foto's van de begraafplaats Bergklooster in het Stedelijk Museum in Zwolle.

Eindnoten:

1. Zie voor de Nederlandse vertaling van de verschillende titels van Modiano de literatuuropgave hieronder.
2. Zoals hij bijvoorbeeld uitgebreid beschrijft in hoofdstuk 14 van *Trouwboekje*
3. Zie foto 1.
4. Zie foto 2.
5. Zie foto 3.
6. Zie foto 4.
7. Weer een voorbeeld van ‘realistische suggestie’ in het werk van Modiano. Capa heeft echt bestaan en grote bekendheid verworven met zijn foto's van de Spaanse Burgeroorlog. Jansen zelf is daarentegen op geen enkele manier te traceren, wat aangeeft dat er toch echt sprake is van ‘suggestie’.
8. Zie foto 5.
9. Zie foto 6.

Ron Elshout
Venetië, de vleierige en verdachte schone

> *Het is stellig goed dat de wereld alleen het schone resultaat, niet ook de oorsprong ervan, niet de voorwaarden kent waaronder het is ontstaan; want kennis van de bronnen uit welke de kunstenaar inspiratie toevloeide, zou haar dikwijls in verwarring brengen, afschrikken en zo de werking van het voortref felijke tenietdoen*. Thomas Mann [uit: *De dood in Venetië en andere verhalen*, 1992]

In het Italiaanse geïmproviseerde typetoneel, *commedia dell'arte*, kwam een aan Venetie ontleende koopman Pantalone voor. Hij was een in het rood en zwart geklede dubbelhartige figuur die zich weliswaar deftig en deugdzaam voordeed, maar voortdurend gericht was op winst, zowel op financieel als op amoureus gebied. Hij droeg een zwart half masker, voorzien van een buitensporig lange neus. Het is dus moeilijk uit te maken wie de ‘echte’ Pantalone is en daarmee is hij een aardige metafoor voor Venetië zelf geworden, want ook de stad heeft een januskop: enerzijds is er het vooral literaire Venetië dat beurtelings geïdealiseerd of gemythologiseerd wordt, anderzijds is er de onverbiddelijke werkelijkheid. Die twee ‘steden’ leven met elkaar op gespannen voet en ook in de dagelijkse werkelijkheid van de stad zijn nog wel wat spanningsvelden te ontdekken.

Een dubbelhartige figuur

In zijn boek *Steden* besteedt Stefan Hertmans een essay, ‘De toerist als Caligula’ getiteld, aan een gevecht met Régis Debray Debray publiceerde in 1995 *Contre Venise*, een boek over zijn af keer van Venetië, en opent met deze stelling: ‘Zolang je het spook van Venetië in jezelf niet hebt gedood, elke rol, neiging, pose, poging of meditatie die de naam “Venetiaans” zou kunnen krijgen niet hebt ontmoedigd, ben je niet klaar met je intieme vijand’ Hertmans analyseert Debrays opvattingen als volgt: ‘Waar hij zich tegen keert is niet zozeer Venetië *urbi* (= stad), maar Venetië *orbi* (= wereld), zoals hij het zegt: niet de stad op zichzelf, maar het beeld dat ervan is gemaakt in de ogen van de hele wereld, in de geest van de cultuurenthousiast, de zielsadept, de mens die kickt op de supertechnicolordream Venezia, de cultuuridee-stad met zijn tot cliché versteende obligate items.’ Daarom verkiest Debray Napels boven Venetië. Hij geeft daarmee wel zijn visitekaartje als ongelooflijke snob af, want de namen van die steden dienen geen ander doel dan zich van anderen te onderscheiden. Hertmans prikt hier genadeloos doorheen, maar blijkbaar is het waar dat *it takes one to know one*, want Hertmans maakt zich schuldig aan dezelfde ijdelheid. Hij verraadt zichzelf zo nu en dan in stilistische wendingen als ‘dat je zin zou krijgen die stad toch maar *weer eens* te bezoeken - buiten het seizoen *uiteraard*’. Zinnen waarin de door mij gecursiveerde woorden (moeten) laten zien dat de schrijver zijn Venetië kent. Hij komt er dan ook nadrukkelijk niet als toerist: ‘zelf moest ik onlangs de stad doorvoor een over nachting voordat ik verder reisde...’ en is ‘natuurlijk’ ‘*ooit* ook zo'n domme Venetië-freak *geweest*’. Bij het lezen van Hertmans' beschouwing kon ik me niet aan de indruk onttrekken dat zowel zijn eigen afkeer als die van Debray niet zozeer gericht is tegen de stad Venetie (*urbi* of *orbi*), maar tegen het verlies van exclusiviteit van ‘hun’ Venetië, veroorzaakt door het hedendaagse massatoerisme. Wanneer zij bezoekers van de stad beschrijven, gaat dat in net zulke obligate clichés als waarin ‘de anderen’ Venetië te lijf gaan -

clichés die vooral hun afstand tot die toeristen duidelijk (moeten) maken: ‘het volk dat op Venetië kickt [wordt] met de dag stommer en weerzinwekkender’; ‘de campari-slurpende lodderoog met baseballpet en handcamera op een kitscherig terras in een van de straatjes tussen San Marco en La Fenice’; ‘het genot van de kleine man’.

Hertmans vraagt zich terecht af tegen welke windmolens Debray nu eigenlijk zo verbeten aan het vechten is. De meeste bezoekers van de stad zullen zich het schijnkarakter van Venetië immers wel bewust zijn.

Hij stelt een retorische vraag: ‘Wie heeft er ooit beweerd dat we omwille van het “echte” naar Venetië gaan?’ Hertmans zelf in ieder geval niet uitsluitend, want in zijn bundel *Verwensingen* is een mooi gedicht opgenomen, waarin de mythische kanten van Venetië een rol spelen:

Verwensing van ruimte [Venetië]

Je loopt die ene uit
en ziet piazza's grijnzen;
boten vervoeren schimmen
die in extase staan tot aan
een visdoorstonken halte.
Rituelen elke dag.

Inktvis ademt je voeten zwart,
we moeten door passages.

Zattere, hou me aan de mast.
Want zee kruipt groen
op trappen en mijn matroos
bond me niet vast.

Ik hoor je zingen tussen dode
mannen, zeer ver noordwaarts,
ik hoor het klotsen van de ruimte
in de nacht.

Pleinen verzwelgen ons,
vooral in duister,
sottoportego,

een geheime holte
waarin Carpaccio's hagedis
op ons wacht.

De ruimte die in het gedicht verwenst wordt, is die tussen het hier van Venetië en het daar van het hoge Noorden, vanwaar ‘een stem’, als van een Sirene, hoorbaar is. Déze zeeman is niet, als Odysseus, aan de mast gebonden, maar hij is zich de ruimte tussen hem en zijn geliefde zeer bewust. Daar zorgt de stad wel voor: die laat de ruimte hoorbaar klotsen. Hij zou misschien wel naar het Noorden willen en kan dat niet, niet omdat hij aan de mast gebonden is, maar omdat de stad hem verzwelgt. Hertmans roept de stad op middels een aantal realiteiten, zoals de piazza's; de visdoorstonken halte van de *vaporetto* bij de vismarkt; de Zattere, de kade die uitkijkt op Giudecca; het groene water; de lage, donkere poorten, de schilder Carpaccio. Maar de dichter is uiteraard niet ongevoelig voor de omineuze, mythische kanten van de stad: ‘grijnzende’ pleinen, ‘schimmen’, ‘verzwelgen’ en de manier waarop hij in één adem de duisternis in een *sottoportego* én de Scuola di San Giorgio degli Schiavoni oproept in de laatste strofe spreekt ook duidelijke taal, - Carpaccio's draconische hagedis komt zowat los van zijn schilderij en lijkt door de stegen en poorten te sluipen, alsof Sint Joris hem nog niet...

De dood en Venetië

Het dreigende beeld van de stad die zo gemakkelijk geassocieerd wordt met dood en ondergang is een in de loop van de tijd geconstrueerde mythe, voor een deel gebaseerd op werkelijkheden.

De stad is sinds zijn ontstaan in 568 uitgebouwd tot een conglomeraat van honderdachttien eilandjes die door ongeveer vierhonderd bruggen met elkaar verbonden worden. Er is op een ingenieuze manier gebouwd: de stad rust op dennenhouten heipalen de ongeveer zeven meter de *caranto* (een stabiele grond van lagen samengeperste klei en zand dreven werden en die zo dicht bij elkaar staan daeer geen zuurstof tussen kan komen, opdat verrotting geen kans krijgt. Weliswaar heeft Venetië het daar veertien eeuwen op uitgehouden, maar de problemen rond verzakking en de daaraan gepaard gaande overstromingen - voor een deel veroorzaakt door het niet te keren proces van inklinking van de grond - zijn vooral in de twintigste eeuw evident. In deze eeuw zakte de stad drieëntwintig centimeter! Daarbij komt dat de wind, en dat is niet alleen de hete sirocco, het brakke water in de vorm vanzilte waterdamp constant tegen alles wat zich boven de waterspiegel bevindt aanblaast - en daar komt wel zuurstof bij, met alle gevolgen van dien: ‘Zeelucht vreet glans.’

Samen met de labyrintische allure van de stad heeft dat zijn mythische sporen wel getrokken. Toen Thomas Mann in 1911 zijn novelle *Der Tod in Venedig* publiceerde, maakte hij niet alleen veelvuldig gebruik van de stevig door hem uitvergrote associatieve mo-

gelijkheden die de stad bood, maar zette hij ook de toon voor een met dood en verval verbonden beeld van de stad dat tot op de dag van vandaag opgeld doet. Een grandioze animatie van de ruimte is de schrijver van *Der Zauberberg* wel toevertrouwd. Zo roept hij de atmosfeer, in alle betekenissen van dat woord, van de stad op wanneer zijn hoofdpersonage, de schrijver Gustav von Achenbach, Venetie ... eh ... ervaart:

> Er heerste een weerzinwekkend broeierige hitte in de straatjes; de lucht was zo dik dat de geuren die uit de woningen, winkels, gaarkeukens opstegen, oliestank, wolken van parfum en vele andere, in slierten bleven hangen zonder zich te verspreiden. Sigaretterook bleef in de lucht staan en dreef slechts langzaam weg. Het langs elkaar heen schuifelen in de nauwe straten ervoer de wandelaar als hinderlijk in plaats van dat het hem amuseerde. Hoe langer hij liep, des te kwellender begon hem de afschuwelijke toestand, die de zeelucht samen met de sirocco kan veroorzaken en die opgewondenheid en verslapping tegelijk is, te drukken. Pijnlijk zweet brak hem uit. Zijn ogen weigerden dienst, zijn borst was beklemd, hij was koortsig, het bloed klopte in zijn hoofd. Hij vluchtte uit het gedrang in de smalle winkelstraten over een paar bruggen naar de stegen waar de armen woonden. Daar werd hij door bedelaars lastiggevallen, en de kwalijke uitwasemingen van de kanalen maakten het ademhalen onaangenaam. Op een stil plein, een van die vergeten en als betoverend aandoende plaatsen die men in de binnenstad van Venetie kan aantreffen, bette hij zittend op de rand van een fontein zijn voorhoofd en zag in dat hij hier weg moest.

Als een leidmotief baant de ‘naar bederf ruikende’ ‘rottingsgeur’ van de lagune zich een weg door ‘het troebele labyrint van de kanalen, om hoeken van glibberige muren, langs treurende paleisfaçades’ van de vertelling en het dreigende spook van de Indische cholera is dan nauwelijks nog een verrassing te noemen.

Mann zet zijn decor stevig aan en speelt de verlangens van Aschenbach naar de wonderschone jongeling Tadzio handig uit in de decadente noodlotssymfonie die hij componeert. In deze setting is het niet verwonderlijk dat de associatie die een gondel bij Aschenbach/Mann oproept, gegoten wordt in een retorische vraag.

> Wie zou niet even een gevoel van huiver, een stille vrees en beklemming moeten onderdrukken wanneer hij voor de eerste keer of na het lange tijd ontwend te zijn in een Venetiaanse gondel stapt? Dit wonderlijke vaartuig, uit balladeske tijden geheel onveranderd tot ons gekomen, en zo eigenaardig zwart als van alle dingen verder alleen doodkisten dat zijn, - het doet denken aan geruisloze en misdadige avonturen in een klotsende nacht, het doet nog meer denken aan de dood zelf, aan lijkbaar en sombere lijkstaatsie en de laatste, stille tocht. En men heeft opgemerkt dat de zitplaats van zo'n boot, die doodkistzwart gelakte, dofzwart beklede leunstoel, de zachtste, weelderigste, de meest verslappende plaats om te zitten ter wereld is?

Mann had aan het begin van deze eeuw al een goed oog voor het dubbelslachtige karakter van de stad. Het verval van de stad en van Aschenbach mag de grondtoon van het verhaal vormen, de stad zelf stoot tegelijkertijd af én trekt aan. Aschenbachs sirene bevindt zich niet in het hoge Noorden, maar, belichaamd in de jonge Tadzio,

in Venetië zelf. Daarnaast zijn er praktische problemen waardoor Aschenbach niet wegkomt, terwijl dat voor zijn behoud wel zou moeten. Maar ook de stad zelf doet zich gelden, is het niet in de vorm van herinneringen:

> Hij wilde buiten zijn en naar de lucht kijken, om te zien of de hemel boven Venetië niet wilde opklaren. Hij had niet anders gedacht dan dat dit zou gebeuren, want altijd had de stad hem in stralend licht ontvangen. Maar de hemel en zee bleven dof en loodgrijs, van tijd tot tijd daalde er een motregen neer, en hij schikte zich erin dat hij over het water in een ander Venetië zou aankomen dan hij, over land naderend, ooit had aangetroffen.

dan wel in de intense beleving van de stad:

> [...] de grote aaneenrijing van paleizen volgde dan, en toen de waterweg een bocht maakte, verscheen de fraai gespannen marmeren boog van de Rialtobrug. De reiziger keek, en zijn hart werd verscheurd.

> De atmosfeer van de stad, die flauwe rottingsgeur van zee en moeras, die hij zich zozeer gedrongen had gevoeld te ontvluchten, - hij ademde hem nu in met diepe, teder smartelijke teugen. Was het mogelijk dat hij niet geweten, niet bedacht had hoezeer zijn ziel aan dit alles hing?

Thomas Mann laat de ruimte van de stad meer dan zijn werk doen. Niet alleen wordt Aschenbachs maniervan waar nemen bepaald door zijn omgeving, ook de wisselwerking tussen zijn eigen verval en die van de stad speelt een grote rol. Wanneer de schrijver nog op weg is naar Venetië ziet hij op het schip een jongeman:

> Aschenbach had hem nog maar nauwelijks iets beter bekeken of hij zag met een soort van ontsteltenis dat de jongeman niet echt was. Hij was oud, er was geen twijfel mogelijk Rimpels omgaven zijn ogen en mond. Het matte karmozijn van zijn wangen was rouge, het bruine haar onder de met een kleurig lint omwonden strohoed een pruik, zijn nek schraal en pezig, zijn opgedraaide knevel en zijn kinbaardje geverfd, zijn gele en gave tanden die hij als hij lachte liet zien een goedkoop kunstgebit, en zijn handen, met zegelringen aan beide wijsvingers, waren de handen van een grijsaard.

Natuurlijk is het een vooruitwijzing naar Aschenbachs latere, decadente poging zich tegen verval en ziekte te verzetten door met behulp van make-up zijn uiterlijk te ‘verjongen’ - met overigens desastreus effect - waardoor Aschenbachs staat en die van Venetië in elkaar overlopen. Allebei zijn ze, evenals de jongeman, oud en aftands en proberen ze dat met ‘onecht’ pleisterwerk te verhullen. Het verval en het kwijnende van de stad delen zich aan Aschenbach mee en vice versa. De groteske, van werkelijkheidszin verstoken manier waarop Aschenbach later naar deze ‘dubbele’ werkelijkheid zal kijken, wordt onheilspellend aangekondigd: ‘Het was alsof alles er niet helemaal als gewoonlijk uitzag, alsof zich een droomachtige vreemdheid, een vertekening van de wereld in het groteske begon te verbreiden.’

Aschenbachs ervaring van Venetië als een ‘droomachtige vreemdheid’, een ‘vertekening van Venetië in het groteske’, want dat is ze ten slotte, smeekte natuurlijk om visualisering. Luchino Visconti kweet zich afdoende van deze taak (*Morte a Venezia, 1971*) en verfilmde met brede, langzame camerabewegingen de ondergang van Aschenbach, die bij hem geen schrijver, maar een sprekend op Mahler lijkende componist is. Visconti zette onder de ruim tien minuten durende sterfscène op het mistige Lido het minstens zo breed opgezette *Adagietto* uit Mahlers *Vijfde symfonie* en het is onmogelijk om de muziek nog ooit te horen zonder het door de cholera aangetaste Venetië op het netvlies te krijgen. De dooltochten van Dirk Bogarde door de zieke stad hebben mede van Venetië zo'n icoon gemaakt, dat (in de formulering van Stefan Hertmans) ‘Parijse intellectuelen [...] Venetië beschouwen als de stad waar de postmoderne variant van het existentialisme moet worden beleefd’.

De draad van Ariadne

Wie - het liefst in de duisternis - door de straatjes en stegen van Venetië dwaalt, verwacht niet direct op de Minotaurus te stuiten. Misschien dat het zien van een schaduw ‘Carpaccio's draak’ (in de Scuola di San Giorgio degli Schiavoni) nog in herinnering brengt, maar wat betreft de horroreffecten blijft het daar wel bij. Literatuur en films presenteren Venetië echter nogal eens als een waar griezeldoolhof. Harry

Mulisch laat (in *De ontdekking van de hemel*) er zijn Quinten verdwalen; Visconti's Aschenbach dwaalt net zo stuurloos door een doolhof van steegjes als door zijn leven en in Nicolas Roegs verfilming van een kort verhaal van Daphne Du Maurier, *Don't look now* (1972), put de regisseur de labyrintische allures van de stad volledig uit. De ouders van een verdronken dochtertje (Donald Sutherland, Julie Christie) dwalen en verdwalen in een onheilszwanger Venetië vol met veelbetekenende zwarte gondels en worden steeds geconfronteerd met hun ‘draak’: een gruwelijke dwerg in net zo'n rood jasje als hun dochtertje droeg. Ian McE-wan presenteert in *The comfort of strangers* (1981) Venetië als een anonieme, abstracte stad, waar het vrijwel onmogelijk is de weg te vinden - die raken Colin en Mary, zowel in het boek als in de verfilming (met Christopher Walken) dan ook huiveringwekkend kwijt. McEwan besteedt een alinea aan het ontoereikende van de plattegronden. De handzame zijn commercieel en geven met veel nadruk de plaatsen van

bepaalde winkels en restaurants aan, maar wijzen alleen de weg via de belangrijke straten. Bij het gebruik van een boekje verdwalen Colin en Mary ‘van bladzij tot bladzij’ terwijl een goed gedetailleerde kaart te groot is om te kunnen gebruiken en zo lopen ze in de handen van hun verslindende draak, Robert, die alleen al macht over hen heeft doordat hij de weg wel weet. Dat blijkt voor Colin en Mary funest.

De manier waarop dit doolhofeffect in literatuur, maar vooral in films wordt uitgebuit, schept een beeld van Venetie als een griezelkabinet waar je uitsluitend in kunt verdwalen. Maar de mythische allures die men de labyrintische functie van de stad toekent, overtreft de werkelijkheid verre.

Natuurlijk is het goed dwalen door de steegjes die hier en daar doodlopen op het zoveelste kanaaltje, maar de stad is vijf kilometer lang en het breedste deel overspant drieeneenhalve kilometer. Dat suggereert dat de eindeloze dwaaltochten in de verfilmingen vooral een kwestie van cameravoering en montage zijn. Daarnaast zijn de belangrijkste toeristische attracties met bordjes en pijlen aangegeven en kan men zich te allen tijde oriënteren op het Canal Grande dat zich als een groot vraagteken door het hart van de stad slingert. Overdag doen de schone straatjes bepaald niet spookachtig aan. Het is met andere woorden wel duidelijk dat vooral de films die in Venetië spelen in de meest letterlijke zin aan beeldvorming doen.

De toeristische blik

Hertmans schrijft dat Debray zich keert tegen *het beeld* dat van Venetië is gemaakt in de ogen van de hele wereld. Dat enkelvoud lijkt me een simplificatie. Beiden hebben het namelijk over minstens twee soorten toeristen en ik waag het te betwijfelen of het hedendaags massatoerisme gelijk te schakelen is met de snobistische intellectuelen die hun *Morte a Venezia* ‘uiteraard’ gezien hebben.

Venetië ontvangt het hele jaar door een grote hoeveelheid ééndagstoeristen die, meestal vergezeld door een gids, vanaf Piazzale Roma, de kortste route over de Ponte di Rialto naar Piazza San Marco volgen. Daar kijken zij wat rond, zien de buitenzijde van het Palazzo Ducale en de Basilica di San Marco, bezoeken deze ook van binnen, beklimmen de Campanile en zien vandaar ‘het doolhof van de stad’, leggen de Torre dell'Orologio op foto of video vast, zien tussen de zuilen van San Marco en San Teodoro over de geparkeerde gondels aan de overkant van het Canal Grande de Chiesa della Salute en moeten zich dan haasten om nog iets te eten voordat zij via de Ponte di Rialto, waar nog snel wat souvenirs gekocht kunnen worden, teruggaan naar de bus. Het is nauwelijks de vraag of deze door Hertmans en Debray verafschuwde ‘kleine man’ zich druk maakt over ‘het beeld’ van de stad. Waarschijnlijk dient de stad net als de andere toeristische attracties die hij aandoet geen ander doel dan bevestigen wat er op de plaatjes al te zien was. Dit soort toerist is er niet op uit zich te verdiepen in wat hij ziet. Cultuuruitingen zijn voor hem niet meer dan een attractie, de basiliek is ‘veel goud en wel mooi’, maar meer pretendeert hij dan ook niet. Van het twintigtal musea heeft hij geen weet, de relatieve rust ín het Dogenpaleis bewijst het. Hij keert naar huis terug met de bewijzen van zijn bezoek aan de stad op foto of video en is daarmee tevreden, want hij vond wat hij op voorhand zocht.

De toerist die zich wat grondiger op zijn bezoek aan Venetië voorbereidt en er langer verblijft, zal zich, uit snobistische, historische of esthetische motieven, wellicht iets meer in de stad en zijn schatten verdiepen, een aantal musea bezoeken en de tijd nemen een poosje door de stad te dwalen. Hij ziet dan dat zijn door literatuur

en film bevooroordeelde opinies over de stad bijstelling behoeven. Dwalen kan, maar de griezeltochten die de film ‘beloofden’, zijn zelfs 's nachts niet te realiseren; daarvoor heeft Venetië een veel te vriendelijk, bijna dorps te noemen sfeer. Ook het leidmotief van het naar bederf ruikende ‘troebele labyrint van de kanalen, om hoeken van glibberige muren, langs treurende paleisfaçades’ dat hij zich van Mann en Visconti herinnert, bestaat in werkelijkheid niet. Het water is groen, dat wel, maar het stinkt niet, de meeste palazzi staan er goed bij of worden gerestaureerd. Carpaccio's draak tenslotte wordt door Sint Joris afdoende aan zijn speer geregen.

Zoals gezegd vraagt Hertmans - niet zonder retorische bedoeling: ‘Wie heeft er nu ooit beweerd dat we omwille van het “echte” naar Venetië gaan?’ Niemand, moet natuurlijk het antwoord luiden, maar ‘iedereen’ kan net zo goed. De ‘kleine man’ gaat immers om de romantiek van zijn ansichtkaarten ‘in het echt te zien’; de cultuursnuiver weet wel dat Debray de Tintoretto's

‘platgekeken’ noemt, maar wil ze nu eindelijk wel eens ‘in het echt zien’ en dat geldt ook voor de Carpaccio's die her en der verspreid in de musea hangen. En de lezer annex filmfan wil dat naar dood en bederf ruikende labyrint nu wel eens ‘in het echt zien’. Alleen de laatste komt bekocht uit, want hij vindt heden ten dage niet wat hij zoekt.

Hertmans' vraag is goed beschouwd toch al een paradoxale kwestie, want de vraag of een toerist omwille van het ‘echte’ waar-dan-ook naar toe kan gaan, is een even retorische. Iedere toerist heeft door de aard van zijn tijdelijke verblijf ten opzichte van een autochtoon een enorme achterstand in informatie, belevenissen en begrip en loopt daardoor in een volstrekt ‘andere’ stad. Daardoor ervaart hij zijn verblijf ook als ontspanning, want hij kan zich, voorbijgaand aan de lasten, richten op de lusten. Pas wanneer hij weer van alles vanzelfsprekend gaat vinden, raakt hij langzamerhand ‘thuis’. En juist dat wil hij niet. Hij wil even ‘weg’ zijn en is daardoor altijd een voorbijganger, een intellectueel al dan niet met snobisme, een ‘kleine man’ al dan niet met videocamera, maar: een voorbijganger.

Venetië anno 1998

Ironisch genoeg heeft het hedendaagse Venetië zich juist door de invloed van het toerisme, dat de belangrijkste inkomstenbron is, aan het romantische beeld van dood en verval ontworsteld. Sinds dat in 1973 wettelijk geregeld werd, wordt er in het onderhoud van de stad geïnvesteerd en heeft men de sanering van de binnenstad met zichtbaar succes ter hand genomen. Zo brengt de stad het imago dat de verbeelding aan haar gaf in de realiteit om zeep. De beschrijving van de stad zoals die voorkomt in Robert Ankers *Vrouwenzand* is dan ook zeer hedendaags:

> Als ik het station uit kom spijkert de aanblik van de stad mij, als altijd, op mijn plaats vast. Het gewemel van het zonlicht op de door het scheepsverkeer immer woelige baren lijkt ineens op een kolonie zwart-witte vogels, die spartelend en kopjeduikelend is neergestreken om te foerageren. Ik schouder mijn tas en koop een kaartje voor de vaporetto die in de gedaante van lijn 2 brullend en bonkend, kolkend water omhoog schroevend, aanmeert en deinend aan zijn deinende kade het gedrang van de passagiers tolereert. Ik vind zowaar een plaatsje voor op het dek en daar gaan we, botsend van de ene naar de andere kant van het Canal Grande, over de schittering van het water, langs de terracotta paleizen met de Moorse arabesken aan de ramen, de stenen trappen die afdalen in het groenige water en toegang lijken te geven tot een geheimzinnig onderwaterrijk, de zilte lucht die gemengd is met de geur van uitlaatgassen, de stank van de vismarkt, de Rialtobrug die altijd weer plotseling opdoemt om de hoek, de gondels, hevig deinend tussen knoestige boomstammetjes of blauw-wit gestreepte kapperspalen, rood-blauwe vrachtschepen en ouderwets luxueuze motoscafi, die op het witte, gecapitonneerde leer geheimzinnige passagiers vervoeren, maffiosi met hoeden en zonnebrillen, drijfik mijn hoofd uit, de stadin, tot Salute, vanwaar ik doorloop naar de Punta della Dogana voor het uitzicht op San Marco en al dat water, waarna mijn blik zich vast haakt in een mofje van groen wier dat op een paal groeit en na elke klotsende, slurpende golfslag wuivend blootkomt. Ik schrik op van een geagiteerd krijsende meeuw

> boven me en ik zié het licht, zoals het tegen de strakblauwe lucht flonkert en schittert in wisselingen van goud, als op een Byzantijns mozaïek. Raadselachtig helder is het, geen zweempje waterdamp aanwezig in de atmosfeer, het Lido ligt als geëtst op de horizon.
> Zo heb ik het nog nooit gezien. Alsof het beeld is schoongemaakt, gerestaureerd.

Ankers hoofdpersoon, de advocaat Paul Masereeuw, gaat naar Venetië om orde in zijnbestaan te scheppen. Je zou kunnen zeggen: hij wil een soort helderheid verkrijgen. In die zin is deze Venetiaanse passage natuurlijk net zo metaforisch beladen als het Venetië van Thomas Mann, maar de verschillen zijn evident. Is Venetië een eeuw geleden het toonbeeld van grandeur in verval, nu levert hij een reëel, modern aandoend en vooral lucide beeld op. De laatste twee woorden zijn veelzeggend en kunnen alleen geschreven zijn door iemand die de stad recent zo helder in die staat gezien heeft.

Het verbijsterende is dat Venetië hier opnieuw een masker op heeft. Er wordt met duidelijk zichtbare gevolgen gesaneerd en gerestaureerd, maar dat blijven

cosmetische operaties die het werkelijke verval dat vaak veel minder zichtbaar is niet kunnen tegenhouden. Menig palazzo staat er fris geverfd en gezandstraald bij, maar de stad verzakt nog steeds. Voor een deel is die verzakking te wijten aan het wegpompen van grondwater voor de chemische industrie in Porto Maghera en sinds het verbod daarop gaat de verzakking minder snel, maar de winning van methaan voor de kust doet dat effect voor een deel weer teniet. Daarbij veroorzaken verzilting en bezinking een bodemstijging in de lagune, waardoor de waterstand een permanente zorg aan het worden is. In 1996 stond het San Marcoplein honderd keer onder water en in 1997 negenenzeventig dagen. Wanneer het waterpeil van de Adriatische zee met veertig centimeter stijgt, raken grote delen van de stad constant overstroomd.

Er waren plannen voor een stormvloedkering in de drie verbindingen tussen de lagune en de zee. Beweegbare kleppen zouden op de bodem komen te liggen om bij een te hoge vloed leeggepompt te worden en drijvend het bedreigende water tegen te houden. Het plan zou een investering vergen van vijf miljard gulden en het jaarlijkse onderhoud zou op ongeveer twintig miljoen gulden komen. ‘Dus’ is het plan onder verwijzing naar de verstoring van de goede waterhuishouding in de doorgespoelde lagune geschrapt en wordt er gedacht aan goedkopere plannen: de lagune uitbaggeren, de fundamenten van de eilanden versterken, de waterweringen ophogen. Er gaan zelfs stemmen op om het maar zo te laten, omdat de huidige toestand ‘het beeld’ van Venetië als zinkende stad bevestigt en dat zou goed zijn voor het toerisme. De toerist (maar welke precies, vraag ik me af) zou het wel ‘romantisch’ vinden om tussen de paleizen met laarzen aan door het water te waden.

Uiteindelijk zal het ‘echte’ Venetië voor iedere toeristische voorbijganger onbereikbaar blijven. Je bent toerist of Venetiaan en de kans dat de laatste honderd dagen natte voeten als ‘romantisch’ ervaart, is met recht te betwijfelen. Of al dat brakke water goed is voor de ontelbare kunstschatten is ook al geen moeilijk te beantwoorden vraag.

Het ware gezicht van Venetië gaat steeds opnieuw achter een masker schuil. Misschien verbeeldt dit dat ware gezicht het beste: in de zomer van 1998 was men bezig met de restauratie van de Torre dell'Orologio. De geëmailleerde klok, Maria met kind en de gevleugelde leeuw waren verwijderd. De gapend zwarte gaten waren echter vanaf het plein ternauwernood te zien. Men had de toren op ware grootte gereproduceerd op doek en dat voor het te restaureren gebouw gespannen. De Torre dell'Orologio als *trompe l'oeil*, flirtend met de fotograferende toeristen, zichtbaar en fotografeerbaar zonder er te zijn. Pantalone zou beamend geknikt hebben.

Ook de elkaar op eerste gezicht tegensprekende regels van Joseph Brodsky zullen de instemming van Pantalone wel kunnen wegdragen. De Nobelprijswinnaar ligt op het Venetiaanse dodeneiland, San Michele, begraven. Als hij Venetië zag, zag hij dit: ‘de beste lagune ter wereld met zijn in goud geklonken // duiventil schittert en wekt tranen op in een pupil’, desalniettemin zag hij vanaf het Lido ook: ‘de stad [...] / die er in de verte uitziet als een ansichtkaart die aan // de einder is bevestigd.’ Dat is geen kwestie van ‘of’, maar van ‘en’.

Literatuur

Robert Anker, *Vrouwenzand* Amsterdam, Querido, 1998.
Joseph Brodsky, *Triton, gedichten 1985-1994*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1996.

Stefan Hertmans, *Steden, verhalen onderweg*. Amsterdam, J.M. Meulenhoff/Kritak, 1998; *Verwensingen, gedichten*. Amsterdam, J.M Meulenhoff/Kritak, 1991.
Thomas Mann, *De dood in Venetië en andere verhalen*. Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennep, 1992.
Ian McEwan, *De troost van vreemden*. Amsterdam, De Harmonie, 1981.

Ron Elshout is redacteur van BZZLLETIN. Hij is geen intellectueel, heeft geen videocamera, lust wel Campari en bracht, als toerist, een deel van zijn zomervakantie door in Venetië.

Peter J. Claessens

Verknocht aan het steen
Over de structuur van ‘Passage’ en de architectuur in Bordewijk

Wie zegt ‘ik ben er’ is intellectueel een mausoleum [*Karakter*]

Portaal

Niets onuitroeibaarder dan de lezer die schrijver en hoofdpersoon over één kam scheert. ‘De angst voor “het primitieve zelf” kan alleen door tucht verdrongen worden, of beheersbaar worden gemaakt.’ Degene die met deze uitspraak het diepste wezen van de man Bordewijk meende bloot te leggen, beging de fout zijn kennis van het *werk* psychoanalytisch op de *persoon* toe te passen. Een dergelijke overdracht van vertelprocédé op schrijverspersoon is even verleidelijk als riskant. In *Bint* wordt een fundamenteel psychologisch gegeven, de verdringing van het irrationele in de mens door ‘ijzeren tucht’, op een nadrukkelijk literaire manier ingezet en uitgebuit. De Bordewijkkenner in kwestie begaat de fout dat idee van ‘ijzeren tucht’ op Bordewijk zelf te betrekken.[1.] Zo'n eenvoudige identificatie heeft veel weg van het per ongeluk verwisselen van naamplaatjes.

Keuken

Ik wil niet eens weten ‘wie Bordewijk eigenlijk was’. Ik dacht altijd dat ik er door hem van was ontslagen onderzoek te doen naar het verband tussen zijn leven en zijn werk. Het leven kan toch nooit het werk van een schrijver verklaren. Het werk kan wel iets aan zijn leven, aan zijn biografie toevoegen wat zijn leven op zich niet te zien gaf. Ik hoef echter niets over de persoon Bordewijk te weten. Wat mij aan zijn werk altijd zo gefascineerd heeft, is dat de structuur er door de textuur van het verhaal heen steekt als botten door vel. Het skelet van het verhaal is vaak zo duidelijk zichtbaar dat je je als lezer een beetje röntgenoloog voelt. Je kijkt mee in de keuken van de schrijver bij het structureren. Heerlijk is dat! Daardoor komt bij de lectuur van Bordewijk niet zozeer de nadruk te liggen op het concrete verloop van het verhaal als wel op de manier waarop hij het vertelt, op datgene waarin hij het beste is: de stijl, die lapidaire, granieten stijl.

Psychologie, mensen van vlees en bloed en hun onderhuidse zielenroerselen zijn voor Bordewijk van secundair belang. In *Karakter* gaat het niet om het karakter van de vader of het karakter van de zoon, het gaat om het karakter van hun relatie, de structuur van hun betrekkingen, het universele karakter van hun bijzondere, particuliere verhouding. Waarom zou je dan de psychologische inkleding die Bordewijk gebruikt om iets anders te zeggen, op zijn eigen psyche, karakter, persoonlijkheid gaan terugvoeren? Bordewijk is niet geïnteresseerd in de romantisch-realistische beschrijving van het innerlijk in psychologischnaturalistische zin. Bordewijk houdt van de allegorie. Bordewijk is een absurdist. Bij Bordewijk heeft alles een andere naam die ons vervreemdt van onze dagelijkse manier van kijken. Door die vervreemdingseffecten worden we ons bewust van de comfortabele illusies en de versteende patronen in ons die ons van onszelf vervreemden.

Huizen

Zijn verhalen zijn constructies, ze zijn gebouwd als huizen, ze hebben de structuur van een goed doortimmerde architectonische constructie en verhelen dat niet. Bovendien gaan ze vaak over architectuur. Vorm en inhoud staan in een spiegelrelatie tot elkaar. ‘Passage, een architectuur’ (in *Wingerdrank*) is daar een schoolvoorbeeld van. De delen ervan dragen achtereenvolgens de opschriften ‘De gang door de stad’, ‘De hang naar de nok’, ‘Het interieur’, ‘De blik uit het raam’, ‘Het steen wordt belicht’, ‘De gothische dood’ en ‘De renaissance van de dood’.

De architecturale gegevens die de allegoricus Bordewijk over gebouwen levert, komen niet of nauwelijks als stilistische ornamenten over. Ze lijken meer op

fysionomische beschrijvingen. Huizen en gebouwen hebben bij Bordewijk onmiskenbaar karakter.

Zoveel karakter dat ik me kan voorstellen dat een biograaf op zoek gaat naar de originele modellen. Maar, opnieuw, de literaire uitwerking is veel interessanter dan de werkelijkheid die model stond. Die doet je namelijk verlangen naar de werkelijkheid die ze oproept, terwijl de werkelijkheid zelf aan geen enkel model beantwoordt. Want de werkelijkheid wacht slechts op interpretatie, dat is het werk van de schrijver.

Maar diens biografische gegevens spelen daarbij een ondergeschikte rol. Werpt het soms een bijzonder licht op diens verhalen als we weten dat het gezin waarvan Bordewijk deel uitmaakte een 'onbegrijpelijke voorkeur'[2.] had voor verhuizingen, en vader Bordewijk na de dertiende verhuizing eens achter zijn oor krabde en opmerkte: 'Hebben we hier al niet eens eerder gewoond?' Natuurlijk, het is een hilarische anekdote, maar een die pas werkelijk betekenis krijgt door de rol die architectuur in het werk van de zoon speelt. Daarin heeft architectuur een allesbehalve marginale, bijkomstige rol, noch louter een ondergeschikte, ornamentele functie. Architectuur is een terugkerend structuurelement in het werk, het staat ergens voor, het is Bordewijks lievelingsmetaforiek. Vanwaar toch die verknochtheid aan het steen?

Dak

Hebben huizen en andere gebouwen karakter omdat Bordewijk het belang heeft ingezien van architectuur als factor in de waarneming en beleving van de openbare ruimte? Ongetwijfeld. Maar daar blijft het niet bij. Er is nog iets anders aan de hand. In *Karakter* wordt Jan Maan in zijn woede 'grof monumentaal' en in *Blokken* wordt het begin van een koepelvormig dak beschreven 'als de eerste borstzwelling van een vrouwelijk kind'. Maar in zijn verhalen (zoals in de bundels *Wingerdrank, Vertellingen van generzijds* en *Studiën in volksstructuur*) voert de schrijver die zijn pen als een beitel, als een Michelangelo hanteert, de wederzijdse verweving van mens en architectuur ten top. De mens krijgt in 'Passage' niet gewicht, contour en reliëf omdat hij wordt *beschreven* in architectonische termen, maar omdat hij *zichzelf tegenkomt* in de gedaante van een architectonische constructie. Dan komt de mens pas echt tot leven, zo lijkt Bordewijk te suggereren, als hij zich in een architectonische constructie herkent ('Wie buiten geen zier betekende wás in de Passage iets') en vooral, zo kan worden begrepen, als hij de architectonische constructie, als een in hem vleesgeworden traditie, in zichzelf ontdekt. Maar misschien wil hij ook wel zeggen: wie zichzelf, zijn diepste wezen wil ontdekken, versteent. Hij stuit als een mythische held die de Medusa in het gezicht kijkt, tijdens zijn innerlijke speurtocht op zichzelf als een versteende constructie, een gefossiliseerde traditie. Medusa verschijnt in de Passage als Lyra: 'Een bijzonder stil meisje, maar met de verschrikkelijkste ogen. Diepe brandende putten vol pikzwart vuur.'

Het steen

De vraag naar de reden van Bordewijks verknochtheid aan het steen zou natuurlijk beantwoord kunnen worden langs de omweg van zijn voorkeur voor schilders als Willink, Magritte en De Chirico, in wier werk architectonische en sculpturale

elementen veelvuldig voorkomen, zoals ook de droomatmosfeer in zijn werk vaak ‘verklaard’ wordt met een verwijzing naar het surrealisme.

Maar het lijkt mij zinniger naar een verklaring te zoeken die inhoudelijker van aard is en beter past bij de allegorische verteltechniek van Bordewijk. Een zinsnede in Bordewijks *Karakter*, een uitspraak van de filosoferende dandy De Gankelaar over de mens ‘als verschijnsel’, lijkt mij in dit kader betekenisvol: ‘De mens is een onoverzichtelijk geheel, daarom stellen we ons tevreden met enkele facetten. Hadden we maar de ogen van een vlieg, die alle kanten tegelijk uitkijken.’ Het adagium van de renaissance-architect, van Michelangelo tot Palladio, was dat in de tectonische kwaliteit van een gebouw de maat van de mens en de proporties van het menselijk lichaam weerspiegeld moeten worden. Bordewijk adopteert deze renaissancistische opvatting van de leesbaarheid van architectuur als constructie waarin de menselijke waarden, zijn lichaamsproporties en (dus) zijn geestelijke traditie verwerkt zijn en als model fungeren. Het renaissancistische model garandeert een overzichtelijkheid die de aanblik van de moderne mens ontbeert.

Het bijzondere aan ‘Passage’ is niet dat dit beeldhouwwerkje gaat over de relatie van de mens tot de

hem omringende architectuur, dat architectuur als een fenomeen wordt beschouwd dat iets over ons zegt, dat iets wezenlijks over de mens tot uitdrukking brengt *met andere middelen* - daarvan is het hele oeuvre van Bordewijk doordesemd. Het bijzondere aan ‘Passage’ is ook niet dat het laat zien dat de architectuur de mens niet alleen omringt, maar met hem verweven is, zodat hij met de architectuur vergroeid is, zoals de architectuur in hem zit, wat in ‘Passage’ ook met zoveel woorden staat: ‘En niet minder hecht dan de band des bloeds is de band van het steen.’ Die verweving kan immers ook in andere verhalen in *Wingerdrank*, zoals ‘IJzeren agaven’, en in verhalenbundels als *Vertellingen van generzijds* en *Studiën in volksstructuur* worden aangetroffen. Het bijzondere in ‘Passage’ is dat de confrontatie met ‘een architectuur’ een veranderingsproces, een bewustzijnsverandering met zich meebrengt, een crisis veroorzaakt of beter tot uitdrukking brengt waaraan de cultuuropvatting van Bordewijk af te lezen valt.

Faxçade

De ‘Passage’ beschrijft niet alleen een passage als concreet bouwwerk, maar ook een passage in termen van tijd, een cruciale periode in het bestaan van een man. Aan de hand van de bouwkunst, een soort architectuurwandeling: ‘Deze man Van Rena gaand door de stad van station naar hotel’, wordt een metafysische uitspraak over de (natuur van de) mens gedaan. Het hotel waar Van Rena heen gaat, is gelegen in een passage, zoals we die kennen van zuidelijke landen, maar ook van Brussel en vooral Parijs, waar ze de uitgestrektheid van een labyrint kunnen hebben. Labyrintisch is ook de indruk die de lezer krijgt van de passage in dit verhaal.

Anders gezegd, Van Rena gaat in zichzelf uit wandelen. Dat wil zeggen, het betreden van de Passage staat voor het naar buiten keren van het innerlijk: ‘De Passage zelf was een interieur, maar haar wanden waren buitenwanden.’ De Passage is dus binnen en buiten tegelijk. Door er zijn intrek te nemen kan Van Rena zicht krijgen op zijn innerlijk. Iets in hem dringt daar op aan. Waarom zou hij zijn zinnen anders zetten op een kamertje helemaal bovenin het Passagehotel (is er een naam denkbaar die het tijdelijke, voorbijgaande beter tot uitdrukking brengt?) vanwaar hij ‘het wezen der Passage’ vanuit de hoogte kan overzien (‘De hang naar de nok’). Iets weerhoudt hem ook en daar komt het element van crisis uit naar voren: ‘Hij wilde wat hij niet wilde.’

Bordewijk beschrijft de Passage, een labyrintische, onoverzichtelijke wirwar van straatjes, in organische, fysieke termen: ‘Heel vooraan links had dit wezen van drie armen en een hart nog een korte blindedarm met zes winkeltjes [...]’ We hebben hier dus met een beschrijving te doen waarin het innerlijke en het tastbare, lichamelijke verschijnen als twee aspecten van eenzelfde labyrintische werkelijkheid, die onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Door de mens niet als huis, maar als labyrintische passage voor te stellen is deze versmelting, ik zou bijna zeggen, deze identiteit van binnen en buiten, van innerlijke en empirische werkelijkheid mogelijk.

Tegelijk met de ontdekking van zichzelf als passage komt Van Rena echter tot het inzicht dat bij hem het innerlijk ontbreekt, of ten minste een lege plek is. Hij is enkel façade. Zoals ook de stad als ‘mannenwerk’ façadearchitectuur zonder inhoud, zonder achterliggend interieur is. Het onderscheid tussen façade en interieur valt voor Bordewijk dus gedeeltelijk samen met dat tussen man en vrouw. Als Van Rena de door hem gewenste kamer ‘vlak onder de koof’ met uitzicht op de Passage in het hotel niet kan krijgen, neemt hij zijn intrek bij een particulier, een winkelier, waar

hij de al eerder genoemde Lyra ontmoet. Oog in oog met haar formuleert hij dan zijn verlangen - met een voor Bordewijk typische onderkoeld-humoristische wending: ‘Stoffeer mijn doodse interieurs, en, ik beloof het, ik stel voor de uwe een façade. Zo zijn wij samen een dubbele villa.’

Drempel

De komische wending staat precies op het punt in het verhaal waar de sfeer omslaat en de passages volgen die ‘Passage’ overduidelijk maken tot het verslag van een crisis. Voor Van Rena die heilzame crisis kan doorstaan, moest hij de passage in zichzelf, zichzelf *als* passage ontdekken. Daarna pas kon Bordewijk Van Rena, die ‘met zichzelf ten gericht’ gaat (‘Het steen wordt belicht’) laten ontdekken ‘wat hij niet wilde’: het besef kan tot hem doordringen dat zijn buitenwand slechts een leegte verhult. En dat hij die mooi

versierde passage, ‘met bovenin zo nadrukkelijk het mastoc van uw levensbeschouwing’ door moet gaan en achter zich moet laten. Hij moet een nieuwe levensbeschouwing vinden en de oude, versteende culturele traditie achter zich laten. Deze overgang naar een nieuwe traditie wordt in ‘De gothische dood’ en ‘De renaissance van de dood’ beschreven, de twee laatste delen, die ‘Passage’ tot het verslag van een drempelervaring, een moderne *rite de passage* maken waarin een verouderde levensvisie (tegelijk een visie op de dood) een metamorfose ondergaat. Door op zichzelf, als passage, als labyrint, als onderwereld (met de ‘pas ontdekte grotten vol gebotteld zwart weerlicht’ van de meduserende Lyra, waaraan hij een dankoffer wil brengen) en als ‘stenen gevel’ te stuiten als op een drempel, kan hij de drempel naar een ander ik nemen. De drempelervaring wordt ten slotte gesymboliseerd door een doodservaring, die tegelijk de dood van een versteende traditie is. De Passage maakt in Van Rena ‘een traditie wakker’ om haar te vervangen.

Interieur

De verweving van passage en interieur, van stad en innerlijk, van de passage die onthult terwijl ze omhult, wijst op een opmerkelijke parallel tussen Bordewijk en Walter Benjamin. In diens *Passagen-Werk* vinden we een gelijksoortige verstrengeling van stedelijke beelden met het innerlijk van de passant, die ‘Passage’ als verhaal zo geslaagd maakt.

Ze is ook te vinden in de zinsnede uit *Karakter*: ‘Wie denkt “ik ben er” is geestelijk gezien een mausoleum.’ Die uitspraak laat niet alleen hetzelfde patroon zien, maar geeft ook precies aan welk gevaar voor de protagonist van ‘Passage’ op de loer ligt, wat vermeden moet en ook zal worden door Van Rena, die op weg is om zich te transformeren, om geen mausoleum te worden.

Voor Benjamin was de beschrijving van de architectuur van de passages (in Parijs) een mogelijkheid om versteende mythologische tradities die doorwerken in het moderne bloot te leggen. Verouderde percepties blootleggen om ze te vernietigen en daarmee de weg te effenen voor nieuwe, is ook wat in Bordewijks ‘Passage’ wordt beoogd.

Bij Benjamin verschijnt de stad als interieur voor de flaneur en als het landschap van zijn (labyrintische) innerlijk. Al flanerend gaat hij als in een roes of droom door de passages en de stad. De koopwaren in de etalages bekijkend stuit hij op zijn eigen spiegelbeeld, kijkt om bekeken te worden, en wordt zo ook zelf tot koopwaar, deel van de mythische verbeeldingswereld van de kapitalistische warenproductie waaraan hij zich niet kan onttrekken en waardoor hij verblind wordt. Want deze is zo diep in zijn innerlijk doorgedrongen dat hij niet meer beseft hoezeer ze zijn waarneming bepaalt. Blind voor het wezen van zijn eigen mythologiserende blik, blind voor zijn eigen diepste verlangens en drijfveren, kent hij zonder het te weten aan de artificiële producten allerlei kwaliteiten toe die vroeger tot het domein van het mythische, het onzegbare behoorden. Benjamin is het te doen om het blootleggen van die ‘droomslaap’ waaraan de waarneming onderhevig is.

In die toestand treffen we de protagonist van ‘Passage’, Van Rena, aan, op het punt zichzelf te transformeren in een passage waarin hij deels opgaat en deels zichzelf weerspiegeld vindt. Ze vergroot zijn aanwezigheid en zijn bewustzijn. ‘Wie buiten geen zier betekende wás in de Passage iets. De Passage prikkelde het bewustzijn.’ Van Rena beschouwt de stad als een organisme dat hem overstijgt en

zich aan de greep van zijn schepper, de mens, onttrekt. In de Passage ziet hij zichzelf echter terug: ‘De mens ziet zich, dacht Van Rena, in de Passage op zijn voordeligst, omdat de Passage de illusie schept van het interieur.’ Bordewijk benadrukt de kunstmatigheid van het menselijk product ‘passage’, haar irreële licht, ‘op en top toneel’. Hij laat Van Rena juist tegen dit theatrale, illusoire decor tot inzicht komen: ‘Een traditie werd in hem wakker.’ Wat Benjamin hoopte dat zijn werk los zou maken, de vervanging van vastgeroeste percepties, laat Bordewijk Van Rena overkomen: hij wordt door de waarneming van de passage als interieur wakker geschud, hij wordt zich bewust van de in hem slapende tradities van het denken over het innerlijk en de dood.

Granieten beelden

Architectuur fungeert bij Bordewijk als een droomtaal waarin boodschappen gecodeerd opgeslagen liggen, die daarom ook slechts ten dele ontraadseld kunnen worden. Dat geeft de verhalen van Bordewijk waarin architectonische metaforen een rol spelen (die

vergelijkbaar is met de rol die de passages bij Benjamin spelen) zo'n raadselachtig karakter: het zijn sprekende beelden die iets verzwijgen wat niet uitgesproken kan worden, maar als droom en blinde vlek in het hart van de waarneming aanwezig is. De verbeelding van de allegoricus verandert de menselijke werkelijkheid in strak omlijnde droombeelden. De verstening is het werk van de allegorie, die door het voorbijgaande, het vergankelijke bestaan in beelden te fixeren dit in zekere zin voor de eeuwigheid bewaart. Deze werkwijze typeert Bordewijk als een allegoricus die granieten beelden schept als garant tegen de allesvermalende tijd, de macht van de dood.

De architectonische metafoor, ‘de verstening van het leven’ alleen opvatten als verwijzend naar de ‘zonde der idolatrie’ (het maken van [afgods]beelden) en de ‘zonde der verdinglijking’ (in Heideggers zin), zoals Frans Kellendonk doet, lijkt me dan ook te beperkt. Het maken van beelden ontneemt de ziel aan de dingen, doet ze verstarren, verdinglijkt - zo vat Kellendonk de verstening in Bordewijks werk op, waarbij de verstening van de mens vooral als christelijk-moralistische straf voor zijn omgang met de duivel wordt uitgelegd. Verwijzend naar ‘de gedrochten die de gotische kathedralen bevolken’ en naar de schilderijen van Jeroen Bosch stelt Kellendonk dat ‘de beeldentaal van de verhalen [...] geënt is op de metafysica waaraan ook de gotiek is ontsproten’. ‘Passage’ onttrekt zich daaraan, omdat hierin de verstening zeker geen negatieve lading of waarde heeft, maar als een positief middel tot doorbreking van verouderde patronen van perceptie wordt ingezet. Zelfs de door mij geconstateerde ‘medusering’ door de aanblik van Lyra Turrer heeft een positief effect: het leidt tot het inzicht dat de fixatie op het interieur als domein van het vrouwelijke moet worden vervangen door een nieuwe opvatting van het innerlijk. Door de confrontatie met Lyra's innerlijk (een verstarrende ‘schok van schrik’ die als katalysator werkt) beseft Van Rena dat hij aan zijn eigen innerlijk moet werken.

In de passage die daarop volgt wordt de christelijke ‘voorstelling [...] van het oud, het ontzettend hiernamaals’ met haar metafysica van gruwelbeelden van doem en pijn, en ‘de worging van de angst voor de komende folteringen’ (‘De gotische dood’) juist afgezworen en overstegen om daarna ingeruild te worden voor een nieuwe visie op de dood (en het leven), die veeleer geënt is op een metafysica waardoor de veel vrijere geest van de Renaissance waait.

Het mastoc

Deze ommekeer in het denken van Van Rena wordt beschreven als een doodservaring: ‘Hij was de nauwe korte Passage van het eigenlijk doodgaan door.’ Een stervende zijn eigen dood laten beschrijven heeft iets lachwekkends. Stendhal heeft (in *Het rood en het zwart*) met die literaire kunstgreep de spot gedreven door te schrijven: ‘Je kunt zeggen: ik zal onthoofd worden, jij zult onthoofd worden; maar je zegt niet, ik ben onthoofd.’ Bordewijk speelt er ook een ironisch spel mee, want de sterfscène blijkt achteraf een boze droom, die symbolisch is voor Van Rena's drempelervaring, de overgang in zijn denken van een traditie die op sterven ligt naar een mogelijke nieuwe levensopvatting. Die wordt in ‘De Renaissance van de dood’ in vage, schimmige contouren geschetst. De idee die eraan ten gronslag ligt is dat, net zoals in het renaissancistische architectuurmodel, geest en lichaam, leven en dood niet zonder elkaar gedacht kunnen worden: ‘Dood en leven, stof en geest zijn geen tegenstellingen, maar elkaars varianten op, elkaars componenten tot het ene waarvan ik de naam niet weet.’ De dualistische scheiding van lichaam en geest (uit

de christelijke traditie) wordt vervangen door een immanent denken waarin ze onscheidbaar geacht worden, zoals dat ook in het renaissancebeeld van architectuur als belichaming van de menselijke geest tot uitdrukking komt. De materie, het lichaam wordt in ‘Passage’ in ere hersteld, op een manier die schatplichtig is aan een renaissancistische traditie: ‘De mens is een straling van de stof onder de op aarde gunstigst denkbare voorwaarden.’

Toch ruimt Bordewijk nog een plek in voor het ‘onbevatbare’, ‘waarvan ik de naam niet weet’, dat wat niet gezegd kan worden, maar slechts in sprekende en tegelijk zwijgende beelden, architectonische droombeelden tot uitdrukking kan worden gebracht, zoals in die in ‘Passage’, dat als geheel ook als een sprekend en tegelijk niet volledig ontraadselbaar beeld van het ‘onbevatbare’ opgevat kan worden.

Het verhaal ‘Passage’, dat de onmiskenbare vorm van een architecturale constructie heeft, mondt aldus uit in de ontdekking van een open plek, als centrum van

een neo-renaissancistisch wereldbeeld. Droom en architectuur vormen daarbij de twee media die in alliantie met elkaar de droombeelden leveren die het raadselachtige karakter van de werkelijkheid een gezicht kunnen geven.

Uit de term ‘mastoc’, waarmee een onderdeel, ‘de koof’ van de Passage met haar bizar re, weelderige neostijl wordt aangeduid, blijkt dat de raadselachtigheid zelfs tot in het taalgebruik van Bordewijk doordringt. Dit keer in de vorm van een neologistische technische term. Want bij mijn weten is ‘mastoc’ in het Frans de aanduiding van een zeer log mens, een vetzak, en is ‘het mastiek’ ofwel een vernis, ofwel een soort dakbedekking. In ‘het mastoc van de koof’ en in het reeds geciteerde ‘het mastoc van uw levensbeschouwing’ lopen architectuur en mens elkaar dus opnieuw tegen het lijf in de vorm van een nieuwe semantische vinding.

Het beeld dat aan zichzelf beitelt

Droom- en architectuurbeelden schragen het mastoc van Bordewijks literaire verbeeldingswereld. Het is een eigenaardigheid van Bordewijks stijl dat hij een quasi-juridische correctheid en pseudo-formaliteit paart aan een compromisloze vrijheid van verbeelding. In die verbeelding is ‘de realiteit’ slechts een schijngestalte opgeroepen door het denk- en schrijfproces. Het droomkarakter ervan lijkt Bordewijk te willen compenseren door er een sterke illusie van realisme tegenover te stellen. Naturalistische psychologie komt daarvoor bij Bordewijk niet in aanmerking. De architectuur wel, ze is het aangewezen medium, de aangewezen metafoor om de band tussen droom en werkelijkheid aan te halen en te fungeren als ankerpunt voor de ongebreidelde vlucht van de verbeelding.

Het is het medium waarin niets de voorstelling in de weg staat van de mens als gebouw dat in de steigers staat. Want als er iets kan worden afgelezen aan de crisis van de protagonist van ‘Passage’ is het wel dat hij aan zichzelf werkt om geen mausoleum te worden. Als een beeld dat aan zichzelf beitelt. Het motief van de drang tot zelfvernieuwing en persoonlijke ontwikkeling loopt als een rode draad door ‘Passage’.

Het is ook, denk ik, meer dan ‘tucht’ uit angst voor het ‘primitieve zelf’, het motief bij uitstek dat de schrijver doet schrijven, en dat kenmerkend is voor het werk van de scheppend kunstenaar die weet dat hij juist moet ontketenen wil hij ons van verouderde percepties verlossen en nieuwe zienswijzen introduceren, en die als zodanig nooit zegt ‘ik ben er’, maar als stilist, als beeld dat aan zichzelf beitelt, altijd in ontwikkeling blijft, uit angst dat hij verstart, nog voor de dood intreedt.

Met dank aan Bert Natter

Literatuur

Frans Kellendonk, *Het werk van de achtste dag. Over de verhalen van F. Bordewijk. Essay*. Den Haag, 1985
Hans Anten, *Het bekoorlijk vernis van de rede: over poetica en proza van F. Bordewijk*. Groningen, 1996
Reinold Vugs, *F. Bordewijk, een biografie* Baarn, 1995, p. 143
Pierre H. Dubois (et al., samenst), *Over F. Bordewijk: een inleiding en een chronologie, geschreven portretten, essays en meningen*. Den Haag, 1982

Peter Claessens is letterkundige, essayist en vertaler. Andere publicaties van hem over de relatie literatuur-(auto)biografie: Familieportret van Privé-domein, *met een inleiding over autobiografie en verwantschap. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1999; 'Nietzsches otobiografie, of: de filosoof met de stemvork'. In: Maatstaf 5, 1997; 'Ecce Actor, oder: wie man spielt was man ist. Notizen zum Bewusstsein als Erkenntnistheater'. In* Prima Philosophia. *Beiträge zur Nietzsche-Forschung, Traude Junghans Verlag, Cuxhaven/Dartford 1994; herdrukt in:* Nietzscheana, *Bd. 4, 19952*.

Eindnoten:

1. Reinold Vugs, *F. Bordewijk, een biografie*, Baarn 1995, p. 143
2. Joh. Bordewijk-Roepman in 'De andere facet' in *Over F. Bordewijk een inleiding en een chronologie, geschreven portretten, essays en meningen* (samengesteld door Pierre H. Dubois et al.). Den Haag, 1982

Paul Gellings
Ruimte tegen de tijd
Over de vier huizen uit de jeugd van Harry Mulisch
[met foto's van Harry Pierik]

Met het begrip ‘ruimte’ heeft Harry Mulisch het nooit bijzonder nauw genomen. Eerder letterlijk gesproken bijzonder *ruim*. Al in *archibald strohalm* is het mogelijk om in het onmiskenbare Haarlem (te herkennen aan de Hout) op papier van de hoofdpersoon uitstapjes te maken vanuit het bestaande en expliciet genoemde Haarlem van zijn zus Jutje. Ook in zijn laatste twee romans doen zich ruimtelijke buitenissigheden voor. In *De ontdekking van de hemel* stapt hoofdpersoon Quinten midden in Jeruzalem pardoes in zijn eigen gedroomde Burcht en verdwijnt; in *De procedure* verandert aan het einde een stad, die lijkt op Amsterdam, in Praag. Of liever: we blijken al bladzijden lang in Praag te zitten, met een nevelig zicht op de burcht van keizer Rudolf II, aan de zompige oevers van de Moldau, waar in het begin van het verhaal twee rabbijnen een echte *golem* staan te kleien. Hoe is anders te verklaren dat in het Nederlandse politiebureau waar Victor Werker verwilderd rondloopt, teneinde een moordaanslag te verijdelen, een primitieve en derhalve nogal onnederlandse, vervreemdende sfeer hangt (‘Computers zijn hier blijkbaar nog niet doorgedrongen, allen zitten achter hoge, ouderwetse schrijfmachines’)? Lees maar, men is niet waar men is.

Westerhoutpark 161
In het eerste huis, Westerhoutpark 16, Haarlem heeft het zich afgespeeld: achter dat bovenraam, waar de boom langsgroeit. Mijn vader had het gehuurd van de vorige bewoner, de ontdekkingsreiziger Van der Sleen.
Mijn getijdenboek p 33-34

Prachtig, want zo worden de mogelijkheden van de literatuur optimaal benut. Weliswaar bestaan er binnen het realisme ook grootse en meeslepende boeken (*Madame Bovary, Oorlog en vrede*), maar pas echt interessant wormaak, wanneer er dingen gebeuren die helemaal niet kunnen. Neem Aurélia van Gérard de Nerval, waarin de verteller als buitenstaander getuige is van zijn eigen opsluiting in een krankzinnigengesticht. Of *Die Verwandlung* van Kaf ka: een man verandert in een reuzentor en zijn omgeving reageert niet echt verbaasd. In die traditie van fantastisch en lyrisch proza staat Mulisch. Eén van de mooiste voorbeelden van zijn werkwijze is natuurlijk *Wat gebeurde er met sergeant Massuro*?, het beroemde verhaal van een militair die in de binnenlanden van Nieuw-Guinea binnen een etmaal in een granieten beeld verandert (wat weer op vergelijkbare miraculeuze wijze wordt teruggedraaid in *Het beeld en de klok*, waarin een standbeeld ineens van zijn sokkel afstapt). In dat perspectief moet dan ook Mulisch' gesol met tijd en ruimte worden gezien. Vooral wat er gebeurt met de grenzen van de ruimte, hoe die in een

verdroomde stemming eindeloos worden verlegd. Zelfs, zoals zal blijken, tot in zijn meest autobiografische studie.

Een verloren paradijs

Ik wil mij hier beperken tot Haarlem en de vier huizen

waar Mulisch zijn kindertijd en jeugd heeft doorgebracht. Ik zal het dus niet hebben over Gran, de geheimzinnige oerstad die de auteur opgraaft in zijn dichtbundel *Egyptisch*, niet over de burchtachtige stad waar Quinten van droomt in *De ontdekking van de hemel*, en ook niet over de verwarring van Bonn, Berlijn en Keulen waarover wordt gesproken in *De toekomst van gisteren*, en waar Gran en Quintens Burcht in de verbeelding van de schrijver hun decorstukken aan hebben ontleend.

Opmerkelijk in dit verband is Haarlem zoals het wordt beschreven in *De Aanslag*. De bocht waaraan de familie Steenwijk aan het begin nog woont, bestaat niet. Er zitten wel een paar bochten in het Spaar ne die ervoor in aanmerking komen, maar die zijn anders bebouwd dan in het boek of helemaal niet. Ook zijn er in de buurt van het water straatnamen te lezen die een opvallende overeenkomst vertonen met de namen die Mulisch voor de vier huizen in De Aanslag heeft bedacht: 'Welgelegen', 'Buitenrust', 'Nooitgedagt', 'Rustenburg'.[1.] Men spreidt de plattegrond van Haarlem op tafel uit en men ziet, dat Mulisch zijn lezers een alleszins persoonlijke versie van de stad voorlegt. Daarmee roept hij dus een heel ander Haarlem in het leven: een *geschreven* stad via welke hij tussen de regels door niet meer het relaas vertelt van Anton Steenwijk, maar een ander verhaal.

Toch moet ook het reilen en zeilen van Anton Steenwijk in dat meer persoonlijke verhaal niet worden onderschat. Wie het boek gelezen heeft, weet dat de wereld voor de hoofdpersoon als kind bestond uit de vier door Mulisch bedachte huizen. Die wereld gaat ten onder, als gevolg van een Duitse represaille in de oorlog en als gevolg van Antons (daardoor gedwongen) vertrek uit Haarlem. Maar op de een of andere manier - toeval bestaat zeker in deze roman niet - weet hij het in zijn volwassen leven zo te organiseren, dat hij aan het eind van het verhaal als het ware weer een *replica* bezit van zijn verloren kinderwereld ('En op een dag bezat hij vier huizen.')

Westerhoutpark 16 II
Wij sloegen een stille zijstraat in, die met een bocht naar de Hout leidde. Voor een wonderlijke, A-vormige villa in Jugendstil, zo wit als zijn pak zwart was, bleef de meester staan, wees er naar met zijn plastic graadmeter en zei. 'Hier ben ik geboren'
Het beeld en de klok p.68

Mulisch vertelt daarmee feitelijk zijn eigen verhaal. Ook zijn kinderwereld, bestaande uit vier huizen, ging ten onder, zij het minder extreem dan in zijn boek. Als kind moest hij een paar keer verhuizen, de oorlog bracht zijn vader wegens collaboratie in een interneringskamp, en zijn joodse moeder hield het na alles wat er was gebeurd wel voor gezien in Europa en emigreerde naar Amerika. Zelf vertrok Mulisch aan het einde van de jaren vijftig uit Haarlem en vestigde zich in Amsterdam, waar hij nog steeds woont.

Dat laatste geeft meteen ook het verschil tussen Anton Steenwijk en Mulisch aan. Anders dan zijn hoofdpersoon heeft hij keuzes kunnen maken. En als zijn verhuizing naar Amsterdam al gedwongen is geweest, dan alleen door innerlijke noodzaak:

weg uit de provincie in die dagen van wederopbouw en katholieke jeugdbeweging en op naar de hoofdstad, de meest natuurlijke omgeving voor iemand als Mulisch met cosmopolitisme in al zijn chromosomen. Wat niet wegneemt, dat er toch sprake kan zijn van een zekere nostalgie, heimwee naar ongebroken kinderjaren, de behoefte om de verwoestende werking van de tijd weer ongedaan te maken door in een verhaal vier huizen neer te zetten, daar een verloren paradijs van te maken, en een inventieve hoofdpersoon de boel tenslotte weer te laten herstellen (‘En op een dag bezat hij, enzovoort.’).

Huisvredebreuk

Het is een hachelijke zaak en het heeft ook iets van huisvredebreuk (zeker in dit geval) om je te verdiepen in de motieven van een schrijver. Zolang hij zich er zelf niet over uitspreekt, kan hij altijd zijn schouders ophalen over wat anderen beweren. De zojuist beschreven 'vierhuizerij' laat daarentegen wel een duidelijke parallel zien tussen leven en werk bij Mulisch. Bovendien wordt het gegeven eveneens zeer breed uitgemeten in zijn autobiografische geschriften. Zo levert het voor een belangrijk deel het 'ruimtelijk' raamwerkvoor *Zelfportret met tulband*,[2.] waarin Mulisch een aantal dagen uit zijn jonge leven behandelt die voor altijd 'paren' met het heden (het 'Vandaag'). Daarbij heeft hij het stelselmatig over het eerste huis, het tweede, het derde en het vierde huis. Alles speelt zich in die huizen af: gesprekken met huishoudster Frieda, de scheiding van zijn ouders, de oorlog, de eerste erotische en literaire perikelen, enzovoort.

Het gaat om de volgende adressen, keurig opgeschreven in *Mijn getijdenboek*, fotoalbum en autobiografie van de schrijver uit 1975, en met die adressen is het een en ander aan de hand:

1. Westerhoutpark 16 (1927-1933), het huis waar Mulisch in 1927 werd geboren.
2. Voorhoutstraat 12 (1933-1938). Crisisjaren. Scheiding van zijn ouders.
3. Spaarnzichtlaan 23, Heemstede (1938-1941). Leven alleen met vader en huishoudster Frieda.

Anna van Burenlaan 47 (1941-1955): 'In dat huis is het allemaal gebeurd. Daar beleefde ik de oorlog. Daar schreef ik mijn eerste verhalen en romans. Daar ging ik voor het eerst met een meisje naar bed.'[3.]

Westerhoutpark 16 III

Naast de auto keken Max en Ada sprakeloos naar de tientallen grote, witte pelikanen, die met hun lange snavels hoog over de golven vlogen en zich dan plotseling als dieptebommen loodrecht in het water lieten vallen, verdwenen, en even later druipend en met spartelende onderkinnen opdoken en hun vlucht vervolgden. Het leek of die onophoudelijke, verticale bewegingen, als ranke, onzichtbare zuilen, de ruimte veranderden in een besloten koepelzaal.

De ontdekking van de hemel p.218

Gefascineerd als ik nu eenmaal ben door Mulisch en zijn werk heb ik op de warmste dag in de zomer van 1998 samen met fotograaf Harry Pierik - een vriend met wie ik altijd door steden en door boeken zwerf - al deze adressen bezocht. En in het verlengde daarvan heb ik Mulisch betrapt op een fout, een heel charmante fout, van *literaire* aard.

Een spectaculaire gebeurtenis in een spectaculaire ruimte

Maandag 10 augustus 1998. Om praktische redenen liepen Pierik en ik eerst vanaf station Heemstede-Aerdenhout door stille, afwisselend schaduwrijke en zonovergoten lanen, voorgoed ingebed in de jaren dertig, naar Spaarnzichtlaan 23[4.] (het derde huis). Een bescheiden tussenwoning uit het interbellum, gelegen aan een brandgang, met beduidend meer vegetatie ervoor dan op de foto in *Mijn getijdenboek*. Ook oogt het in werkelijkheid veel kleiner dan op die foto en is er feitelijk niets bijzonders aan te zien. Wat eveneens geldt voor het huis aan de Anna van Burenlaan 47 (het vierde huis): hetzelfde idee als in Heemstede, alleen minder popperig, twee onder één kap en duidelijk meer op stand.

Dat laatste geldt weer niet voor Voorhoutstraat 12 (het tweede huis). Daar troffen we een wat grauw aandoend hoekhuis, voor in een lange rij. Hoe dan ook, in het taxatierapport van een makelaar zouden deze woningen, denk ik, alledrie als volgt beschreven kunnen worden: *Traditioneel, stenen muren, grotendeels houten vloeren, granieten vloeren, zadeldak met pannen bedekt. Goede courantheid. Veel vraag naar vooroorlogse woningen*...

Maar dan. Westerhoutpark 16 - Mulisch' geboortehuis - komt uit een andere wereld. Het lijkt op een sprookjeshuis, door Anton Pieck ontworpen en hier per abuis neergezet, in plaats van in de Efteling. Het contrast met de andere huizen, statige woningen met een negentiende-eeuws voorkomen, is dan ook groot. Het heeft iets droomachtigs; je wordt er overmand door een sensatie van vervreemding. Qua sfeer doet het denken aan de beschrijving die Mulisch geeft van het ouderlijk huis van Merel in het verhaal *Oude lucht* ('Toen hij [Arnold] het huisje zag liggen, in de schaduw van een kastanje, moest hij denken aan huizen in de sprookjes uit zijn kinderjaren, van peperkoek, Hans en Grietje, en hij had het gevoel dat dat een groot licht op haar [Merel] wierp.') - al is daar zoals gezegd sprake van een 'huis*je*'.

De huidige eigenaar van het pand (dezelfde waar Mulisch over schrijft in *Mijn getijdenboek*) was zo vriendelijk ons binnen rond te leiden. Zo zagen wij de kamers en de keuken beneden, de kapitale hal in de vorm van een atrium en op de eerste verdieping omgeven door een galerij met houten balustrade, de echtelijke slaapkamer met een zitje in de erker voor het ontbijt en het imposante glas-in-loodraam met pelikaan.[5.] Verder in de galerij: opstapjes voor de verschillende vertrekken en wisselende niveau's.

De vier huizen zijn gesitueerd rondom De Hout, het groene hart van Haarlem. Dat heeft Mulisch niet bedacht, maar het verklaart wel waarom het park (meer een bos, met kronkelige paden aan de zijkanten) zo'n prominente rol speelt in bijvoorbeeld *archibald strohalm* en *Het beeld en de klok*. Hier spelen zich sprookjes af: Archibald Strohalm sluit er vriendschap met de aartsvaderlijke eik Abram en raakt zelfs een moment met hem vergroeid, en het beeld van Laurens Janszoon Coster krijgt er college van de 'meester'.

Voorhoutstraat 12
In dat jaar bereikte de krisis ook Nederland, de Wolbank werd geliquideerd en wij moesten verhuizen naar een veel kleinere woning: Voorhoutstraat 12. Voor mijn vader, eenenveertig jaar oud, was daarmee de neergang begonnen.
Mijn getijdenboek p.47

Verder laat onze tocht langs de vier huizen de sociale neergang van de familie Mulisch in de jaren dertig en veertig zien: als gevolg van de *krach* in Wall Street van het kapitale sprookjespand naar een grauwe hoek; van dat huis weer naar een nog kleinere woning (Heemstede); vervolgens naar de wat royalere tweeonder-één-kap aan de Anna van Burenlaan, die de neergang niet vermocht te stoppen, maar die wel de bekende (tijdelijke) opleving van de familie Mulisch in de bezettingsjaren aangeeft. Overigens dragen deze zwarte bladzijden nauwelijks een onthulling in zich: Mulisch heeft alles zelf meermalen zeer nauwkeurig opgeschreven.

Toch klopt er iets niet, en wel in het IIe VANDAAG (1936) van *Zelfportret met tulband*. Het vertrek van Mulisch' moeder moet zich in het tweede huis (Voorhoutstraat) afspelen, zoals hij aan het begin van dit deel meteen al aangeeft, *maar wordt door de schrijver herinnerd in het eerste huis*. We komen er 'de blauwe

kamer’ in tegen, die in werkelijkheid bij het eerste huis (Westerhoutpark) hoort.[6.] Bovendien doet de beschrijving van de bovenverdieping waar het afscheid zich afspeelt - met een rode loper en gescheiden ouderlijke slaapvertrekken - sterk denken aan de bekende galerij, het atrium, de opstapjes:

> Voor K.V.K.'s deur zit ik op de bovenste tree en staar in het trappenhuis. Omdat ik niet luister, versta ik de stemmen niet; ik hoor ze. Donker, roerloos draait het trappenhuis naar beneden. [...] Uit een verre hoogte kijkt Alice op mij neer. Zij is in een beeld veranderd. Haar gezicht is verborgen achter

> een grauw, vaal masker waardoor duizend barsten lopen. Alleen haar blauwe ogen leven en kijken mij uit de dorre klei aan.
> Als zij niets zegt, sta ik langzaam op.
> 'Ga je weg?' vraag ik.
> Zij zegt:
> 'Ja.'
> Een paar schilfertjes dwar relen van haar gezicht op de grond. Zij draait zich om en gaat de deur van haar eigen kamer in.

Doet Mulisch hier nu aan geschiedvervalsing of vergist hij zich? Het laatste, denk ik, al was het alleen maar omdat VANDAAG II uit *Zelfportret met tulband* inzet met de verwarring van de vier huizen ('het eerste huis, het tweede huis, het derde huis en het vierde huis, - glijden ineen, vallen uit elkaar'). De facto is er sprake van een freudiaanse vergissing, die valt onder het hoofdstuk 'Familienroman'7: de fantasie die voortkomt uit oedipale onvrede van een kind met zijn omgeving. Het kind gaat dan fantaseren over verre, geheimzinnige, exotische dan wel adellijke oorsprongen[7.]. In zijn zelfportret nu (nota bene met *tulband*) geeft Mulisch het beeld van zijn 'vertrekkende moeder' extra dramatisch gewicht door een en ander plaats te laten hebben in een veel waardiger omgeving. Dat doet hij zoals gezegd door middel van de 'blauwe kamer', maar ook en vooral door aan de overloop van de veel kleinere bovenverdieping aan de Voorhoutstraat de verhoudingen van de galerij in zijn geboortehuis toe te kennen. Kortom, zelfs in een autobiografisch schrijven is het beter wanneer een spectaculaire gebeurtenis plaatsheeft in een spectaculaire ruimte. De schilfertjes die van de moeder afdwarrelen en haar doorgroefde masker bij het afscheid zijn niet bedoeld om haar lelijk te maken, komen niet voort uit boosheid om haar vertrek. Ze geven juist heel subtiel de tijd en het verval aan die de relatie tussen moeder en zoon bedreigen. Echter, door te sjoemelen met de ruimte kun je tijd en verval een onvergetelijke dimensie geven (wat ook weer gebeurt in *De procedure*: het Amsterdam waar Victor Werker wordt *vermoord* verandert in het Praag waar ooit een mens *gemaakt* werd uit rivierklei). Autobiografie of niet, via 'het eerste huis' wordt een belangrijk literair principe uitgewerkt: ruimte versus tijd.

Anna van Burenlaan 47

Alles gebeurde met grote vanzelfsprekendheid, kennelijk hadden wij een afspraak die vele jaren oud was. Op de zoldertrap, toen wij het grootste gevaar voorbij waren, liet ik haar voorgaan, er voor zorgend, dat ik mijn voeten precies gelijk met de hare op de treden zette, zodat voor luisterende vaders en opvoedsters niet meer dan één mens naar boven ging
Het seksuele bolwerk p.47

Eindnoten:

1. Bijvoorbeeld de Buitenrustlaan (F 11-G11 op de kaart van Haarlem), waarnaar het ouderlijk huis van Anton Steenwijk is vernoemd.
2. *Voer voor psychologen*, p. 89-231.
3. *Mijn getijdenboek*, p.62.
4. Herkenbare verwijzingen o.a. in *De sprong der paarden en de zoete zee* en *Harry en het woord*.
5. Met enige voorzichtigheid zou men kunnen opmerken, dat dit beeld bij wijze van *paradise regained* 'herinnerd' wordt in de beschrijving die Mulisch geeft van een Cubaanse baai in *De ontdekking van de hemel*, p.218. Zie ook foto Pierik en bijgevoegd citaat.
6. Zie *Mijn Getijdenboek*, p.43.
7. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke* VII, Londen 1941, p.224.

Colette Krijl

Afgebladderd tot op het merg, nog geen nepgoud zelfs
Over het Haarlem van Louis Ferron

> *Waarom rechte wegen bewandelen als je een omweg kunt kiezen? Het heeft te maken met de manier van lopen die je in Haarlem van jongs af aan geleerd wordt; de hinkstapsprong per rolstoel, terwijl de omstanders hun krukken tussen de spaken van je karretje steken*. [Louis Ferron: *De Walsenkoning*]

Haarlem, die middelgrote provinciestad die om God weet welke reden ooit de hoofdstad van Noord-Holland werd, geldt als het literaire domein van Beets en Bomans, van Mulisch en Meijsing, maar is voor mij toch allereerst de plattegrond van de romans van Louis Ferron. In een hilarische romancyclus waarvan *De Walsenkoning* (1993) onbetwistbaar het oerboek is, maakt Ferron Haarlem tot een dorp aan zee en duin, tot zijn zelfgekozen exil en een gruwzame poel van verderf. In dat boek stortte hij zich met ‘een duik in het autobiografische diepe’, zoals de ondertitel ervan luidt.

Zijn eigenzinnige kijk op de Stastok-stad wordt al gevisualiseerd door de verschillende montages die Van Ruisdaels *Gezicht op Haarlem* op de drie boekomslagen ondergaat. Met dat schilderij als uitgangspunt ontwierp Freek van Thielsch een serie postmoderne composities waarin de stad op verschillende manieren feestelijk wordt ‘opgeblazen’. Op ieder van de omslagen is de Bavo-kerk het centrum van deze explosie. Op de kaft van *De Walsenkoning* lijkt ze in het uitbundig licht van een operetteachtig vuurwerk ten onder te gaan. Op die van *Een aap in de wolken* (1995) dreigt de stad te verzwelgen in een vloedgolf als uit een tekenfilm van Walt Disney. Maar geen nood. Op het omslag van deel drie van de cyclus, *Viva Suburbia* (1998), komt er hulp van twee montere Intratuinkabouter. Reuzen lijken het wel, zoals ze daar staan op de voorgrond van Van Ruisdaels' Haarlem, plastic emblemen voor een ‘verhoopt gezinsgeluk’. Het zal verkeren.

Kromming, krocht, kier en bocht

Wie Haarlem binnenstapt aan de hand van Louis Ferron komt al snel terecht in een draaikolk van ellende, in een tochtgat vol omgeklapte paraplu's, waar het altijd waait en regent. De hoofdpersoon en verteller in de reeks is een uitgerangeerde redacteur van de Kennemer Bode. Verder dan verslaggever van allerlei stadsbrandjes, ongevallen en toneelmanifestaties van amateuristisch allooi heeft hij het nooit gebracht. Jazeker, hij verschuilt zich niet, Louis Ferron is de naam. Maar ook dat is weer een vermomming, hooguit een van de vele afsplitsingen van de auteur zelf. Hij is iemand die zich tierend, vloekend en scheldend een weg door Haarlem baant, voortdurend onderweg van de ene slemppartij naar het andere. Veelal in gezelschap van zijn kroegmaat en gevierd literator Jan Metz, een ‘groot knutselaar in de Heer. Bedenker van samenhangen. Vervalser. Leeft al schrijvend een vervalst leven. Een leven vol vermoede en onvermoede verbindingen. Hij huichelt en liegt alles aan elkaar en zegt dat hij de waarheid zegt’. Zo is van meet af aan duidelijk dat hier een even sardonisch als intrigerend spel wordt gespeeld met feit en fictie.

Start- en eindpunt van al zijn omzwervingen is een café in de schaduw van de kathedraal. Al meteen in het begin van de roman wordt daar zo stevig in het glas gekeken, dat de nacht voor de zoveelste keer eindigt met een *déja vu*: een vrouw

aan de haak, gevolgd door een wilde vlucht naar de duinen om van haar af te zijn. Als de ik-verteller daar de volgende ochtend uit zijn beneveling ontwaakt, herinnert hij zich de werkelijkheid als een repeterende droom. De toon in het boek is daarmee meteen gezet: een voortdurend zwalken tussen verdoving, katterigheid, halve nachtmerries en alcoholisch bravoer. Terwijl de verhaallijn toch strak in de hand wordt gehouden, gebeurt er in de boeken steeds van alles tegelijk. In de almaar in

elkaar overvloeiende scènes, gebracht in de vorm van een monoloog, wordt het even groteske als onheilspellende decor opgetrokken van een stad, waarvan de coulissen ieder ogenblik omver dreigen te tuimelen.

De weg terug naar het centrum voert over de verbindingsweg tussen duin- en stadsgebied. Als altijd laveert hij naar zijn rots in de branding, het café dat een zekere Schriek aan de rand van de stad runt, met een optimisme tegen de klippen op. Deze drenkplaats vol koperen pannen, weegschalen, robuust eikenhout en wulpse vitrage is al even buitenissig als de nabij gelegen en met paarden, papegaaien en kamelen opgevulde dierentuin Elswout. Die anarchistische 'menagerie van Goof' symboliseert intussen de buitensporigheid van de omgeving waarin hij ronddoolt. Dit deel van de gerafelde agglomeratie is in complete harmonie met de randfiguur die hij zelf is.

Met een hoofd vol muizenissen loopt hij over de gedempte Westergracht richting binnenstad en daarmee de plattegrond van zijn herinneringen binnen. Van nu af aan krijgen de verschillende locaties een dubbelgezicht. Door het asfalt schemert het troebele, stilstaande water, met daarin stille getuigen van een even verontrustende als geheimzinnige geschiedenis van de stad:

> ronddrijvende matrassen, kapok etterend, verrotte koolbladeren, roestige fietsen, een flard soldatenuniform, een kraagspiegel, een epaulet. En de zombies in hun huizen aan de stadszijde. Nog ál te levendige verschijningen in die tijd. Troglodieten, als ik dat woord gekend zou hebben. Voor wie mijn grootmoeder me waarschuwde.[...] Bekkesnijders, kwartjesvinders, kinderlokkers. En aan het einde van de gracht, aan de duinenkant, waar de gracht op onverklaarbare wijze in het niets verdween: de spoorwegovergang waar, naar verluidde, zich wel tien, vijftien wanhopigen per jaar voor de aanstormende treinen naar Leiden en Parijs wierpen.

De wandeling krijgt het karakter van een tocht vergelijkbaar met een duistere gang door het schimmenrijk van de hel uit Dante's *La Divina Commedia*, of een afdaling in de onderwereld. Zijn kompas wijst richting Noord. Gebeurtenissen uit het verleden komen terug, de doden roepen om aandacht. Als eerste is er de moeder, het 'ellendige kreng' dat hier werd begraven. Zij staat aan het begin en het einde van alles wat hij heeft meegemaakt. Hier ook stroomt de Spaarne voorbij, een van gassen borrelende Styx die zich slingert rond de illusies van de stad:

> lekgeslagen dromen, verzonken idealen, roert hier en daar een ledemaat van een verdronken dichter of zatlap en stroomt voort; van de Rustenburgerbrug naar de Melkbrug, van de Melkbrug naar de 's Gravenstenenbrug en vandaar richting Noord, naar de Prinsenbrug waar de zigeuners wonen; naar Noord, langs de Transvaalbuurt, de mooie Nel, die ooit 'Mooie Hel' zou hebben geheten.

En hels is dit Noord. De lezer treedt de ondermaanse gewelven van de stad binnen en loopt met de ik-figuur mee langs huizen waar achter vitrages overal de schimmen van loerende bewoners herkenbaar zijn, de *Sturmbannführers* van de Haarlemse moraal. Aan een voordeur hangt een affiche met de af beelding van een horde ratten die over een aangevreten kadaver krioelen. Hij zal ze allemaal terugzien, de buren die hem excommuniceerden met namen die weinig goeds voorspellen: de Van der

Wildts, de Geheniaus, de Preides. Met zo'n omgeving wordt begrijpelijk dat grootmoeder hem suggereert zijn moeder met rattenkruid te vergiftigen.

‘Ik was weer terug in het Haarlem zoals ik het altijd heb gekend’, constateert de verteller.

> De gemene koppen, de geplamuurde koppen. De loerende ogen, de nauwelijks verhulde agressie, het leedvermaak. [...] En ik besefte eens te meer een van hen te zijn. Een van hen die altijd binnen de ommuring van de stad zijn gebleven. Die nooit de wind eens hebben voelen waaien. Ik ben uit hen voortgekomen. Ik ben hun chroniqueur geweest. En toch: ze willen me aan de galg.

Waar Noord hem het materiaal levert voor zijn eigen kroniek, ligt die van Haarlem verborgen op de Botermarkt waar kooplui wekelijks de parafernalia uit andermans verleden aan de man proberen te brengen. Hier komt de stad samen, hier komt ook het geteisem samen. Het plein is omgeven door een wijk die een en

al kromming, krocht, kier en bocht is. Alles wat zich hier met grandeur verheft, is schijn. Geen goed geconserveerde bakstenen muur in deze binnenstad of er zit het verval van een vergane bourgeoisie achter verstopt, ze is een plaats van vergetelheid, ‘vol vermoedens van wat nooit geweest is, maar wat ooit had moeten zijn: een glorieuze schildersstad in de Gouden Eeuw. Afgebladderd tot op het merg, nog geen nepgoud zelfs.’

En nog is het de giftige verbeelding van de ik-verteller niet genoeg. Naar aanleiding van berichten over verontreinigde grond delireert hij een Haarlem dat een poel van verderf is: ‘Wat ik altijd vermoed heb: Haarlem blijkt op een moeras gebouwd. Een moeras van de giftigste fenolen en cyaniden, vitriolen en benzenen [...] Van het maaiveld tot in het Pleistoceen: verrottenis, bederf, pest, cholera, syfilis, bot-, darm- en maagkanker.’ Iedereen is aangetast, stad en stedelingen, niets en niemand ontkomt aan de wurgende greep van dit infernaal gedachtegoed.

Gevangen in een mythische topografie

Naarmate het stadsplan in zijn structuur meer en meer de contouren van een nachtmerrie krijgt, hoe meer de verteller zelf de gestalte aanneemt van een anti-held en een van zijn omgeving vervreemd personage. In *Een aap in de wolken* blijkt hij letterlijk een held op sokken. Hilarische gids bij zijn escapades is hier het hondje Bert, dat is uitgeroepen tot ‘professor in de zeven kunsten’. De enige kunst die hij zelf beoefent, is die van het overleven. Hangend aan de hondenlijn wordt hij de labyrintische plattegrond van de binnenstad doorgesleurd. Stad en persoonlijke geschiedenis verknopen opnieuw. De rode draad is nu zijn eerste huwelijk met Rosa. Zij wordt als een Euridyce in de herinnering teruggeroepen. Bij zijn zwerven door de nauwste gaten, diepste spelonken en cloaken krijgt de stad hoe langer hoe meer het karakter van een even mythische als groteske ruimte. Veerman op de stroom van zijn herinnering is een vileine bloedbroeder van weleer, Wally Wenders. Zijn krakende stem en sardonische lach overstemmen het onderdrukt geweeklaag dat uit zolders en kelders te horen is en het ergste doet vermoeden: ‘Wankelend zocht ik mijn weg naar de Kloppersingel. Dwars door Horrorville. Waar de lijken uit de ramen tuimelden en oude wijven hun reten in de vensterbank legden.’ Weggezakt in de dromen die hij wakend beleeft, leeft hij zijn leven opnieuw.

Ook in *Viva Suburbia* lijkt Ferrons Haarlem te vangen in een mythische topografie. Op de chimerische helletocht volgt, als bij de *Divina Commedia*, de opklimming naar de top van de Louteringsberg, het Aardse Paradijs Suburbia. De verteller installeert zich daar samen met zijn geliefde Esther - die in alle drie de romans prominent aanwezig is -in de Haarlemse buitenwijk ‘waar het leven tot de laatste gongslag wordt genoten’. Hier lijkt het alles goud wat er blinkt. Als nieuwbakken doe-het-zelver timmert hij zijn paradijsje in elkaar: ‘Een hermetische constructie die in al zijn onderdelen slechts naar zichzelf verwijst; een inversief heelal waarop geen aardse wetten van toepassing zijn.’

Het is vooral een namaakwereld van tuinkabouters, wipeenden en schommelberen vol ‘glückselige Geister’ die uiteraard geen stand houdt. Allerlei onheilspellende voortekenen wijzen op het ergste en het is alsof de buren en de buurt het op hen hebben voorzien. De droom over het schrijven van een biografie met Droste-effect, waarin de zich steeds in nieuwe spiegelbeelden herhalende werkelijkheid betraptzou worden, gaat uiteindelijk aan diggelen. Wanneer tenslotte het riool het ook nog eens begeeft, wordt hij op de drollen het huis uitgedreven. Van binnenstad naar buitenwijk,

van Noord naar West, nergens een thuis best. Het leven bestaat uit omtrekkende bewegingen, zoals de omtrekken van een stad in beweging blijven. Alle zwerven over de kaart van Haarlem eindigt waar het was begonnen. Zo spoelt hij weer aan in het café in de eeuwenlange schaduw van de kathedraal, waar het zeil wordt gehesen met de leden van reisvereniging ‘De gemiste boot’.

Daar kan dan samen met de broeders in de dorst Haarlem verder uitgroeien tot de delirerende droom die als een grondpatroon voortdurend onder deze trilogie heeft gelegen. Een horror-fantasmagorie waarin de liedjes van wrok en van verlangen zich eindeloos zullen blijven herhalen.

Colette Krijl (1968) studeerde Nederlands en Algemene literatuurwetenschap in Amsterdam.

Annelies Passchier & Margot de Jager
Interieur
De lamp

Otto bladerde die middag door gedichten van Herman Gorter. Hij was een jongen weer. Zijn lippen zongen zachtjes mee: ‘En lentenen kwamen met ademen/sleepluchten in sleeplichte wademen/en lichte groene groen-blondende schroomen/licht lichtelijk straalvingerend om boomen/en glansplekkende wateren/en uitgestrekt klateren...’ Toen ging de bel. Otto legde het boek neer en keek op de klok. ‘Ja, ja,’ zei hij, ‘Ik kom, bengels.’

‘Daar zijn we weer!’ De kinderen keken hem als op elke vrijdagmiddag stralend aan.

Otto knikte en deed de deur wijd open. Hij hield een hand voor zijn ogen, het helle licht van de laagstaande zon viel recht de gang in. Ze gooiden hun jassen op Angèles stoel en gingen bij de tafel staan. ‘Zo doet ze weer een beetje mee,’ zei Otto en wreef over de rugleuning van de fauteuil. ‘Sinds ik jullie over Angèle verteld heb, lijkt het alsof ze uit een onmetelijk heelal teruggekeerd is in huis, niet zozeer in deze kamer, maar nabij, onder dit dak.’

De kinderen lachten. ‘Dat kan toch niet, meneer De Roos.’ Ze zwegen. Ze zetten hun handen op de mond en toeterden: ‘Angèle!’ Met zijn handen achter zijn oren stond Otto te luisteren. ‘Ziet u wel, niets te horen of te zien.

Ze is zo dood als een pier.’

‘Jullie zeggen het,’ zei Otto. Hij liep naar het keukenblok en schonk voor allebei limonade in.

De kinderen stonden aan tafel in het opengeslagen boek te lezen. ‘Duis-ter-om-fon-keld,’ las de een hardop.

‘Nacht-oog-be-lon-keld,’ las de ander verder.

Ze giechelden. ‘Donkelponkelmonkel.’ ‘Dinkelpinkelkinkel.’ ‘Diksiepiksiesiksie.’ ‘Koksimotsidotsipot.’ Otto zette de glazen op tafel. ‘Klotsie,’ zei hij. Ze lachten en dronken wat. Otto trok het boek naar zich toe.

‘Bent u die jongen?’

‘Hoezo?’ vroeg Otto.

‘Daar begint het mee,’ zeiden ze. Ze kwamen naast hem staan en sloegen een bladzijde terug. Met hun vinger onder de regels, lazen ze: ‘Ik was toen een ar-me jon-gen/met te groot ver-lan-gen.’

‘Die ik ben ik natuurlijk niet,’ zei Otto. ‘En ik schreef ook geen gedichten, ik maakte foto's. Maar zo'n jongen was ik wel.’

‘Een jongen met te groot verlangen?’

‘Ja.’

‘Wat is te groot verlangen?’

‘Verlangen jullie wel eens naar iets?’ vroeg Otto.

Ze knikten. ‘We verlangen naar ijs, dan kunnen schaatsen. We hopen dat het gaat sneeuwen. We verlangen naar overmorgen, dan is onze oma jarig en dan is er groot feest. Ze wordt tachtig. Kijk, we hebben een kijkdoos voor haar gemaakt.’ Ze maakten een schooltas open en haalden er een kartonnen doos uit. Otto keek door het gaatje. ‘Tsjonge,’ zei hij en zette de doos weer op tafel. ‘Even zitten.’ Toen hij zat pakte hij de doos weer op en bleef er doodstil een hele poos in kijken. De kinderen keken toe. Hun ‘Mooi?’ verbrak de stilte. ‘Heel mooi,’ zei Otto. Hij zette de doos weer neer. ‘Heel mooi. De kamer een zee, de zon overal.’

‘Nee, toch,’ zeiden ze. ‘Wat zag u dan?’

‘Ik zag een vrouwtje op een stoel zitten, op een zandbol in een blauwe zee. Ze was jarig. Dat zag je zo. Haar stoel was versierd met ballonnen en in de lucht hing een slinger. Ze werd misschien wel tachtig, want haar dunne grijze pieken kronkelden alle kanten op. De zon was ergens. Vooraan was het licht roder, achterin geler.’

‘Rood en geel maakt oranje,’ zeiden ze.

‘Ze zat daar in een oranje schijnsel’

Ze zwegen.

‘Ze had een groene kroon op.’

Ze knikten.

‘Een te groot verlangen,’ zei Otto, ‘is eigenlijk een te groot verdriet.’

‘Onze oma is gewoon verdrietig, omdat ze niet meer met ons wil zwemmen. Ze houdt heel erg van water, maar ze heeft er geen zin meer in. Op het zandje blijft ze lekker droog.’

‘Ja,’ zei Otto. ‘Maar als ze nu nooit had kunnen zwemmen.’

Hij pakte de pot met suikerklontjes uit de vensterbank en hield die hen voor. De kinderen zogen. Otto knipte het keukenlicht aan en pakte de aardappels. Hij schilde heel zorgvuldig, van zijn mes vielen lange dunne schillen op de aanrecht.

‘Alleen als je geen benen meer hebt, kun je niet zwemmen,’ zei de een.

‘Of geen armen,’ zei de ander.

Ze lachten.

‘Of geen hoofd.’

‘Of geen benen, geen armen, geen hoofd.’

‘Of niks. Geen buik, geen billen.’

‘Geen borst.’

‘Geen neus.’

‘Geen oor.’

‘Hakken jullie maar raak,’ zei Otto, ‘maar jullie weten er lekker niks van. Een vis zwemt toch ook?’

‘Maar die heeft een staart.’

‘En vinnen.’

‘En een aal dan?

Ze zwegen even. ‘Die doet zo.’ Hun armen staken recht omhoog boven hun hoofd. Ze zwiepten heen en weer met hun heupen. ‘Die danst door het water.’

‘Sommigen mensen kunnen niet dansen. Of ze kunnen het wel, maar ze willen het niet, of ze willen het wel, maar ze weten niet hoe ze dansend door hun leven kunnen gaan. En als je wel zou kunnen, maar niet weet hoe je het wilt aanpakken, dan kun je ook niks. Dan zit je als een mummie op je stoel gebakken en je kijkt naar de dingen die langskomen zonder ze te zien. Niks doet je wat. Want steeds denk je, ik zou wel kunnen, maar ik weet niet hoe. Alles gaat langs je heen, een stroom als van een rivier en jij zit aan de oever en kan niet mee, want je durft niet te springen, en je durft er ook niks uit te halen. De haak ligt naast je op de dijk, maar je bent bang dat als je hem in het water steekt om iets op te pikken, de kracht van de stroom je mee zal trekken. Dus blijf je zitten en je kijkt. En als je zingt, zing je treurige liedjes over hoe alles voorbij gaat zonder dat je er plezier aan hebt beleefd. Of je zingt misnoegd, en klaagt langgerekt hoe alles van je wordt weggehouden, dat ze je vergeten, je niet zien zitten. En als je lang genoeg daar zit, dan wordt je ook een grashalm die waait in de wind. En op een dag komen de boeren langs met hun maaimachines. Hup, er is weer een jaar om, de dijken moeten geschoren. En hop, daar komt het mes van de machine langscheren, en knak daar ga je neer.

De kinderen keken bedremmeld en zeiden dat ze het geen leuk verhaaltje vonden. ‘Dat kanwel,’ zei Otto, ‘maar niet alles is nu eenmaal leuk. Dit bedoelde ik met toen ik zei dat er soms mensen zijn die nooit kunnen zwemmen. Mensen die wel willen maar die niet kunnen.’

‘We willen nu weer naar buiten,’ zeiden ze. ‘We willen nog ballen.’

Otto leek ze niet te horen. ‘Lang geleden,’ zei hij, ‘toen ik Angèle nog maar kort kende, wilden wij graag eens samen uit eten gaan. We spraken af op het Rembrandtsplein in Amsterdam, bij Schiller. Ik woonde toen nog in Haarlem en

moest met de trein naar Amsterdam. In die trein ben ik in slaap gevallen. Misschien dat ik droomde van Angèle, dat weet ik niet. Onderweg werd ik wakker, en ik wist niet waarom ik in die trein zat en waarnaartoe ik op weg was. De zon ging onder en hing als een enorme oranje bal boven het glinsterende water van een rivier. Later bleek het de Waal te zijn. Er was geen boot op het water te zien, de verlaten uiterwaarden lagen in een oranje nevel verscholen, er zat niemand in de coupé. Rom-dom, rom-dom, rom-dom, rom-dom, ik hoorde niets anders, geen menselijk geluid te horen. Ik deed m'n mond wijdopen maar kreeg er geen woord

uit. Ik ben er niet meer, dacht ik. Paniek overviel me. Ik ben er niet meer. Hier dendert iets voort en ik kan het niet stoppen. Ik kan alleen maar meegaan, mee-gaan, mee-gaan. Toen floepten de lichten in de trein aan. Ik schrok en keerde me om. Ik zag het coupédeurtje en schoof het met een luide kreet ruk opzij. Een heer die op het gangetje stond, vroeg of er soms iets was. Ik vroeg wat het volgende station was. Dat was Den Bosch. Weten jullie waar dat is?'

De kinderen waren met hun jassen op schoot samen op Angeles stoel gaan zitten. Ze knikten.

'Dat is een heel eind verder dan Amsterdam, nietwaar. En Angèle maar wachten in Schiller. Dat vond ze helemaal niet leuk, dat begrijpen jullie wel. Ze dacht dat ik haar liet zitten, dat ik haar expres vergeten was. Maar ik was haar niet expres vergeten. Ik wist het gewoon niet meer. Op de bank van de coupé lag dit boek van Herman Gorter.' Otto wees naar het dikke boek op tafel. 'Ik las toen veel gedichten. Ik pakte het weer op en ging verder met lezen. Ik weet nog welk gedicht dat was.' Hij bladert in het boek en leest voor: 'Ik had zoo lang rondgeloopen / de uren waren voorbij gekropen / en de lichte dagen / die mijn oogen zagen / en de zwarte nachten / die mijn leven ombrachten / en door de stad ben ik gegaan / langs de steenhuizen tot aan / haar o toen heeft haar stem geklonken.' Otto deed een papiertje tussen de bladzijden en sloot het boek weer. Hij bleef ermee op zijn schoot zitten en keek de kinderen aan. 'Jullie zullen het wel een beetje vreemd vinden, maar Otto vond dit toen mooi, heel lang geleden, en hij vindt het nog steeds mooi.'

'Is dat dezelfde jongen die daar liep, lang geleden?'

'Welke jongen?'

'Nou, van dat te grote verlangen.'

'Dat zit erin,' zei Otto afwezig. 'Dat zal haast wel.' Hij ging staan en ijsbeerde met het boek in zijn armen door de kamer. 'Maar ook het gedicht deed me er niet aan herinneren dat ik een afspraak met Angèle had. Ik stapte uit in Den Bosch en besloot een pilsje te drinken op het stationsplein, en daarna de eerste trein terug naar huis te nemen. Ik liep met de andere reizigers mee het perron af naar de trap die naar de uitgang leidde. Op dat perron was een restauratie. Onwillekeurig keek ik naar binnen en keek recht in het gezicht van een vreemde vrouw, die alleen aan een tafeltje in het lamplicht zat te eten. Ze keek me aan, haar ogen waren nat, ze had misschien zitten huilen. Ik staarde haar aan. Ze had de ogen van Angèle. En opeens wist ik waar ik moest zijn, en waar naartoe ik op weg was geweest.'

'Gelukkig zat die mevrouw daar te eten,' zeiden de kinderen tevreden. 'Anders had u het nooit geweten.'

'Misschien niet die avond,' zei Otto. 'Of veel en veel later.'

'En Angèle maar wachten, en wachten.' Ze zuchtten ervan.

'Ik heb vanaf het station meteen Schiller gebeld, maar ze was al weg. En thuis had ze toen nog geen telefoon.'

'Geen telefoon!'

'Op de terugweg ben ik in Amsterdam uitgestapt en onmiddellijk naar haar huis gegaan. Maar ze wilde niet opendoen. Zo kwaad was ze. Ik heb haar pas een week later weer gezien. Maar dat vond ik niet zo erg, ik was allang blij dat ik weer wist waar ik naartoe moest.'

Otto liet de kinderen uit. De zon was verdwenen achter een dikke grijze mist. Ze zwaaiden toen ze langs het raam kwamen. Hij zette de pot met suikerklonten weer in de vensterbank en bracht de glazen naar de aanrecht. Het vreemde oranje licht in de kijkdoos had Angèle nog dichterbij gehaald, vandaar dat hij had moeten denken aan die merkwaardige treinreis. Hij maakte de bloemkool schoon en zette die, samen

met de aardappelpan klaar op het fornuis. Hij zoutte en peperde het vlees en zette een koekenpan met een stuk boter naast de andere pannen. Met een glaasje port in de hand liep hij terug naar de tafel. Hij wreef met beide handen over zijn slapen en nipte aan het glas. Hij neuriede een wijsje en volgde met zijn vinger de lijntjes en trapjes van het tafelkleed. Blauw werd rood, rood werd donkerblauw, donkerblauw werd geel, geel werd blauw, blauw werd rood.

Hij moest weer denken aan die vreemde gemoedsgesteldheid waarmee hij die perrontrap in Den Bosch was afgedaald. Het beeld van die vrouw onder die lamp had hem niet losgelaten. Otto liet zijn hoofd in zijn handen rusten en sloot zijn ogen. Hij zag de trap weer voor zich, bezaaid met lege blikjes, oude kranten en ander restafval. Hij voelde hoe hij behoedzaam van tree naar tree ging. Het was alsof hij op een of andere manier werd tegengehouden. Daar waar de trap moest uitkomen in de centrale stationsgang, was het schimmig. Otto kneep zijn

ogen samen. Tussen de donkere gedaanten beneden kon hij geen bekenden ontwaren. Hij hoorde ook geen stationsgeluiden meer. Op de trap was het stil, zeer stil.

Onder een reclamebord met daarop het zonovergoten strand van Hawaii bleef hij staan. Boven het bord hing een kleine lamp. Otto ging op een tree zitten. Zachtjes fluisterde hij het donker in: ‘Ik ben alleen in het lamplicht,/de dingen kijken met een glad gezicht,/om me in 't licht.//De dingen staan om me zoo stil/te luisteren wat de stilte wil,/vertellen wil.//En een verleden komt me aan de ooren/die stil opkijken en die stil ophooren,/ dingen verloren.’

‘Otto, Otto.’ Ver weg klonken stemmen. ‘Otto, deze kant op.’

‘Gorter,’ zei Otto. Hij probeerde op te staan. ‘Dat was toen, maar het blijft goed! Verdomd!’ Het lukte hem niet overeind te komen.

Vlakbij klonk geruis. Een vreemd schijnsel verlichtte de muur van de gang tegenover hem. Otto wilde opkijken maar zacht klonk de stem van een vrouw: ‘Doe je ogen dicht, Otto. Je mag me niet zien. Het licht dat ik bij me draag, zou je niet kunnen verdragen. Ik wil nu jou zien, in mijn licht.’

‘Angèle, ik... ik wist dat je nabij was,’ stamelde Otto. ‘Kun je me aanraken?’

‘Ik kan je beroeren,’ zei Angèle.

Beroer me dan, beroer me... Ik heb jou eens in een licht gezien... Weet je nog, die keer dat we voor het eerst in Amsterdam uit eten zouden gaan, en ik niet kwam opdagen omdat ik in de trein in slaap was gevallen? Je dacht dat ik je liet zitten, dat ik niet om je gaf, maar die avond zag ik een vrouw op het station van Den Bosch, ze zat alleen aan een tafeltje onder een lamp. Ik bleef staan, ik moest kijken. Ik stak mijn hand uit, en alsof zij dat wist of voelde, keek ze op. Ze had jouw ogen. Wij keken elkaar aan, Angèle, terwijl jij in Amsterdam zat te wachten en ik draalde op dat perron in Den Bosch. Toch keken wij elkaar aan, met strakke witte gezichten alsof we schrokken van wat we zagen. Een mooi en verschrikkelijk moment. Ik besefte dat wij tot elkaar veroordeeld waren. Jouw lot was het mijne, mijn lot was het jouwe. Zo moet de vrouw van Lot zich ook gevoeld hebben toen zij omkeek, en ze in een flits besefte dat haar weg niet meer verder zou gaan, dat haar lot zich zou voltrekken op die plaats, op dat uur.

Ik wil bij je zijn, Angèle. Ik wil je voelen. Ik wil het licht van je ogen zien. Ik kan me dat licht niet goed meer herinneren. Soms meen ik je gestalte te herkennen in een wildvreemde op straat. Pas heb ik heel charmant de deur opengehouden voor een vrouw die net als jij zo'n groengedraaide sjaal om haar hoofd droeg. Ik maakte een buiging. Ze werd er verlegen van en liep gauw door.

Niks kan, Angèle, niks. Soms komt het me in mijn kwaadheid voor dat de deur opengaat en jij daar staat. Dan voel ik het geweld door me heen stromen. Mijn handen scheuren je kleding open en halen je borsten te voorschijn. Daartussen bijten mijn tanden zich vast, terwijl mijn handen verder langs je lichaam jagen, zich vastgrijpen in je zachte vlees. Je bent van mij, zaagt mijn adem je vaneen, je bent van mij. Ik zou je fijnmalen als ik kon. Pas dan zou ik ook vredig kunnen neerliggen en sterven. Klaar.

Waarom vrat je mij niet op voor je ging?

Waarom moest ik achterblijven?

Waarom moet ik nog rondlopen met een lichaam vol geheimen, die niemand geheimzinnig vindt, omdat het banale, futiele, kleinzielige, romantische en kinderachtige geheimpjes zijn die alleen in het licht van onze ogen hun glans en diepte krijgen?

De kamer waarin Otto ontwaakte, was donker. Alleen het keukenlicht was aan. De gordijnen waren nog open. Hij lag met zijn hoofd op tafel. Zijn wangen waren nat.

Otto sloot de gordijnen. Hij knipte het keukenlicht uit en liep in het donker naar de slaapkamer. Zonder zich verder uit te kleden kroop hij in bed.

Onder de noemer 'Interieur' werken beeldend kunstenaar Margot de Jager en schrijver Annelies Passchier momenteel samen aan een reeks combinaties van aluminiumdrukken en tekst.
In dit nummer verschijnt de vijfde episode: 'De klok'.
Margot de Jager (1956) voltooide in 1985 haar opleiding aan de Gerrit Rietveld Academie. Sindsdien exposeert zij geregeld. In 1998 had zij een solotentoonstelling bij galerie Oele in Amsterdam.
Annelies Passchier (1955) publiceerde de verhalenbundel Mors *(1990) en de roman* Een vorstelijk hotel *(1993).*

Poste restante
Ron Elshout

Taal, met en zonder

Herman de Coninck, essayist journalist en in de eerste plaats dichter, volgens de flaptekst zelfs ‘een van de meest geliefde en belangrijke Nederlandstalige van zijn tijd’, overleed op 22 mei 1997 plotseling, terwijl hij in Lissabon was vanwege een literair congres. Het jaar daarop verschenen *De gedichten*, twee delen in cassette, samengesteld en verantwoord door Hugo Brems. In het eerste deel staan de bundels zoals die officieel verschenen alsmede een selectie uit de nagelaten gedichten. In het tweede deel vindt men de verspreid gepubliceerde gedichten, de vertalingen en een nawoord met tekstverantwoording. Beide boeken besluiten met een register op titels en eerste regels en vormen zo een voorbeeldige uitgave.

Vrijwel tegelijkertijd verscheen van Kristien Hemmerechts *Taal zonder mij, ten* autobiografisch essayistisch boek waarin zij De Conincks poëzie herleest en, volgens de flaptekst, vooral ingaat op het ‘expliciet autobiografische karakter’ van veel van zijn gedichten. Zij schreef daarmee een hybridisch boek dat voor een deel haar leven met De Coninck in kaart probeert te brengen, hetgeen mij nogal eens opzadelde met een opgelegd en ongemakkelijk gevoel van voyeurisme, omdat allerlei particulariteiten de revue passeren waar ik helemaal niet van op de hoogte gesteld *wil* worden. Tegelijkertijd doet ze een poging De Conincks poëzie en poëtica te verhelderen en die wil ik wel graag lezen. Doordat die twee zaken voor iemand die zo dicht op leven en werk van de dichter zit natuurlijk sterk met elkaar verweven zijn, lopen ze ook in het boek nogal door elkaar. Hemmerechts legt de biografische bronnen bloot van een aantal gedichten, maar ik vraag me af wat een poëzielezer met toevoegingen als ‘[na de dood van zijn vader]’, ‘[over Ans dood]’ moet. Ten eerste zijn die achtergronden in De Conincks poëzie gemakkelijk te traceren, ten tweede: wat zou je er mee moeten als ze in de gedichten zelf geen rol zouden spelen? Brengen deze verwijzingen de gedichten niet slechts terug tot een particuliere aanleiding waar een lezer au fond niet mee te maken heeft? Des dichters vader moet voor de duur van het gedicht míjn vader worden - daar gaat het om. En dat is meteen waar de schoen nog wel eens wil wringen bij het lezen van *De gedichten*, want het anekdotische, het persoonlijke dringt zich in De Conincks gedichten nogal op. Nu heb ik niets tegen anekdotes, maar ik ben het eens met Rutger Kopland, die schreef: je moet een gedicht persoonlijker maken door het onpersoonlijker te maken. Het gaat er uiteindelijk om wat de dichter in taal met de anekdotische aanleiding doet. Naar aanleiding van een gedicht van Esther Jansma schrijft Kopland: ‘De particuliere geschiedenis, voor zover deze niet wordt verteld door het gedicht zelf, is van geen belang. Wat de echte persoon die het gedicht schrijft heeft meegemaakt, is oninteressant.’ Kristien Hemmerechts roeit met alle riemen die zij heeft tegen deze stroom in en logenstraft daarmee eigenlijk de titel van haar boek: ze voegt ‘haar Herman’ toe aan de taal die hij schreef. Dat is niet zo heel vreemd, want het citaat ‘taal zonder mij’ lijkt er weliswaar op te duiden dat De Coninck zich bewust was dat het eenmaal geschreven gedicht ‘slechts’ taal is, maar zijn poëzie ís tegelijkertijd heel vaak expliciet autobiografisch.

Hij blijkt in die gedichten vaak op zoek geweest naar de relatie tussen de grote woorden en thema's als ‘leven’, ‘liefde’, ‘dood’ en ‘verlies’ en het ‘kleine’ persoonlijke. Zijn dichten lijkt op hardop denken, of beter: redeneren. Hij is op zoek naar definities. Zo zou er een aardige selectie voorlopige omschrijvingen van wat poezie is (zou kunnen zijn, zou moeten zijn, zou moeten doen) uit zijn gedichten en essays samen

te stellen zijn. Een deel van het gedicht is dan als het ware een aanloopje om naar een conclusie toe te springen. In dat aanloopje zit meestal het beeldende van het gedicht, want De Coninck zocht het graag in de vergelijkingen. Zou je dat soms schijnbaar overbodige ‘aanloopje’ weglaten, dan blijft er uit zijn oeuvre nog een aanzienlijke verzameling aforismen over.

In zijn gedichten, zo schrijft Kristien Hemmerechts, ‘zoekt De Coninck in taal, schept in taal, schept taal’.

Hoezeer het particuliere ook door die taal heen sche-

mert,- De Coninck heeft onmiskenbaar een zeer eigen toon. Zijn gedichten bevatten veel taalspel, dat soms door zijn woordspelerigheid een wat gratuite indruk maakt (‘je benen die me ontvangen met/open armen’), maar dat vaak iets essentieels probeert te raken. Op zijn best vallen die momenten samen: ‘dit is al wat ik nog kan doen:/dit niet-meer-weten-wat-zeggen/en het zeggen’.

Met dat taalspel leek De Coninck in eerste instantie op zoek naar sierlijkheid waardoor zijn poëzie een enigszins behaagzieke indruk wekt, maar tegelijkertijd gaat het ook steeds om goed kijken, nadenken en dat proberen beeldend te verwoorden. Hij heeft zich bijvoorbeeld in de loop van de tijd veel beziggehouden met de werkwoorden ‘hebben’ en ‘zijn’. Zo begint hij een gedicht met

> ‘Weilanden hebben avond,’ zegt Achterberg.
> Maar kun je dat wel hebben? Misschien
> zoals je een ziekte hebt: avond.
> (Iets met de ogen: alles veel te donker zien.)

In deze strofe is goed zichtbaar dat het taalspel het gedicht van de schijnbare kern afdrijft: de vraag lijkt in te gaan op het werkwoord ‘hebben’, maar ontwikkelt zich tot een vraag over de uitdrukking ‘avond hebben’. Dan staat er opeens dit gedichtje:

> Zoals dit eiland van de meeuwen
> is en de meeuwen van hun krijsen
> en hun krijsen van de wind
> en de wind van niemand,
>
> zo is dit eiland van de meeuwen
> en de meeuwen van hun krijsen
> en hun krijsen van de wind
> en de wind van niemand.

Een tautologie van jewelste die twee maal duidelijk maakt dat de meeuwen, hun krijsen en de wind elkaar ‘hebben’, maar dat daarachter geen groots en meeslepend verband à la Marsman gezocht moet worden, sterker nog: met ‘niemand’ wordt zeker de mens die dat allemaal waarneemt buiten spel gezet. Het gaat, integendeel, om een verband binnen het overigens zinloze. De Coninck ging, hoewel religieus opgevoed, op zeker moment niet meer naar de kerk, vertelt Hemmerechts, en dat lijkt me voor zijn poëzie geen slechte keuze geweest, want die maakt (daardoor?) vaak de indruk van religieuze uitingen zonder god. Was De Coninck op zoek naar zulke religieuze-kernen-zonder-god? Opvallend daarin is dat hij ten opzichte van het leven een versoberende ontwikkeling lijkt door te maken. Enigermate gechargeerd is dat weer te geven met de tegenstelling tussen: ‘Want het is goed om ooit / iets te hebben gehad./Het is beter dan nooit/iets te hebben gehad.’ en: ‘Er is te weinig weinig. Alles heeft wel iets./O, mocht het allemaal zonderder, en al dat blauw/verwonderder, naar het wit van niets. Ook hier weer het werkwoord ‘hebben’ en het taalspel dat naar een essentie zoekt, een essentie van ‘weinig’, van ‘niet hebben’. Deze poëtische neiging tot ascese zegt overigens niet veel over de gedichten die De Coninck in dezelfde tijd schreef, want daarin ging hij net zo woordverliefd te keer als vroeger, toen onthechting soms ook al een rol in zijn poëzie speelde: ‘Ik denk: sluit nu maar/je ogen, kom, ik zal je helpen -’

De gedichten van De Coninck hebben vaak een *schijnbaar* laconiek parlando en zijn woordspelletjes zijn niet zozeer pogingen uitsluitend ‘humoristisch’ te zijn, maar beproeven, denk ik, (zoals hij dat zelf in een essay noemde) ‘een vorm van onrechtstreeks belichten’ te zijn. Soms pakt die belichting verkeerd uit en valt het

volle licht op het spel, maar als het lukt zijn vorm en inhoud op een geraffineerde manier in evenwicht:

44

Zonder ik, zonder onderwerp.
Lier aan wilgen gehangen.
Ander instrument aangeschaft.

Met voorhamers van grote
gevoelens op xylofoon
van ziel. Ziel kapot, natuurlijk.

Met hark ziek in hoek
geveegd en opgestookt.
Meer ziel dan hij dacht.

En vervolgens op hark viool
gespeeld, met zaag als strijkstok.
Een liedje.

Het is niet alleen een poëticaal gedicht dat duidelijk maakt dat hevige gebeurtenissen en gevoelens niet Wagneriaans te lijf gegaan behoeven te worden, sterker nog: liever niet, een grimmig liedje zegt het meer dan voldoende. Het laat tevens zien waarom De Coninck de ‘voorhamers’ van grote thema's en de ‘voorhamers’ van grote woorden daarvoor, die van zijn poëzie wel degelijk de essentie uitmaken, met de humor van het taalspel wilde relativeren.

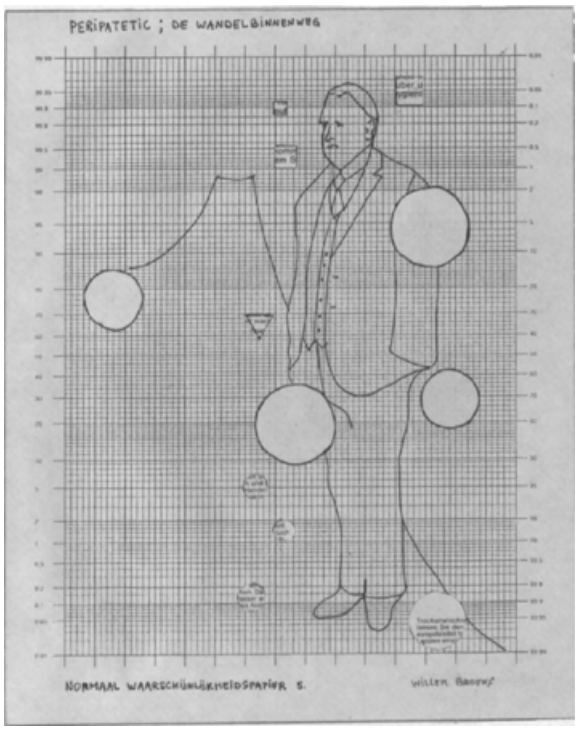
Kristien Hemmerechts noemt Herman de Coninck een open gesloten man. Hij schreef dan ook: gesloten open poëzie.

Literatuur

Herman de Coninck, *De gedichten*. Samengesteld en verantwoord door Hugo Brems. Amsterdam, Antwerpen, De Arbeiderspers, 1998.

Kristien Hemmerechts, *Taal zonder mij*. Amsterdam, Antwerpen. Atlas, 1998.

[Normaal waarschijnlijkheidspapier 5 - Willem Broens]



[Nummer 264]

Voorwoord

In dit nummer van BZZLLETIN aandacht voor drie auteurs: J.J. Voskuil, Frida Vogels en Bert Weijde.

Aanleiding voor dit nummer was het derde gesprek dat J. Heymans had met J.J. Voskuil. In deze aflevering van Heymans' vervolginterview vroeg hij Voskuil onder meer naar de relatie tussen *Het Bureau*, *De harde kern* van Frida Vogels en *Onder het ijs*, het boek van Bert Weijde dat door Frida Vogels werd bezorgd. Het was onvermijdelijk dat in dit gesprek niet alleen de hoofdpersonages uit deze verschillende boeken aan de orde kwamen, maar ook de auteurs ervan en hun jarenlange vriendschappelijke relatie.

Frida Vogels zag in dat interview aanleiding om te reageren. In haar ‘commentaar’ voorziet zij de opmerkingen die Voskuil over Bert Weijde en haarzelf maakte van de nodige kanttekeningen. Vogels deed bovendien een keuze uit het nagelaten en nog niet eerder gepubliceerd werk van Weijde, en gaf zodoende ook hem een stem in dit ‘gesprek tussen vrienden.’

Henk van der Ent bespreekt in zijn bijdrage Vogels'; tetralogie; Elsbeth Etty en Paul van Tongeren gaan in op *Het Bureau*. De redactie van BZZLLETIN vroeg verder enkele professionele lezers om een kort commentaar op hun favoriete Vogels-gedicht, en bracht de verschillende bijdragen bij elkaar onder de titel ‘de harde kern van *De harde kern*.’ Het thematisch gedeelte van dit nummer van BZZLLETIN besluit met aandacht voor de meest recente Voskuil-uitgave, *De moeder van Nicolien*.

De tekeningen en illustraties (inclusief de omslagillustratie: *De knoop*) in dit nummer zijn van Bert Weijde.

J. Heymans
Het lam naast de leeuw (3): Overtreffende trappen
In gesprek met J.J. Voskuil

Donderdag 28 oktober 1948 was een historische dag voor de Nederlandse letteren. Hij staat als zodanig geboekstaafd in de roman *Bij nader inzien* van J.J. Voskuil. Op de bewuste dag keek Maarten Koning, het alter ego van de schrijver, nadat hij alsnog een plaats in de overvolle collegezaal had veroverd, afwezig naar het gedrang in de deuropening:

> Zijn blik werd plotseling attent. Tussen de anderen kwam een meisje binnen, dat hij herkende, een eerstejaars in zijn eigen vak. Ze liep aarzelend, met haar hoofd iets afgewend, zonder om zich heen te kijken. Toen ze merkte dat de stoelen voor het katheder bezet waren, bleef ze staan. Achter haar drongen de studenten op, dwongen haar een pas opzij te doen en drongen langs haar. Ze liet de anderen passeren, met haar hoofd afgewend, haar schrift in haar hand. Maarten had zich opgericht en keek om zich heen. In de uiterste hoek, bovenin de zaal, waren nog lege stoelen, waarheen de studenten die langs haar drongen op weg waren. Hij keek naar beneden. Ze was bewegingloos blijven staan, midden in het gedrang. Nieuwe studenten kwamen binnen, sommigen met stoelen boven hun hoofd, en vulden langzaam de hoeken van de zaal achter de katheder en de ruimte tot aan de deur. Alleen een smal pad werd opengelaten. Hij keek opnieuw naar boven. De studenten die haar gepasseerd waren wrongen zich moeizaam naar de nog vrijgebleven stoelen. Het was één lawaai in de zaal van het schuiven van de stoelen en het gepraat van de honderden studenten. Het amfitheater was tot de laatste plaats bezet. Ze stond er nog net zo. Plotseling stond er een jongen vlakbij haar op en bood haar zijn plaats aan. Ze ging zitten, zonder hem aan te kijken, alsof ze nu pas ontdekte dat die stoel al die tijd vrij was geweest.

Dankzij de herhalingen en het naijlende rijm wordt het geboekstaafde gedrang in de collegezaal aan de Oudemanhuispoort bijna lijfelijk voelbaar. En als vanzelf kijkt de lezer van *Bij nader inzien* over de schouder van Maarten Koning mee naar het meisje dat in die drukte niet weet waarheen ze moet gaan. Ruim een week na deze ‘afstandelijke’ ontmoeting werd zij op de zolderkamer van David Grobben, drie hoog aan de Amstel, geïntroduceerd bij de vriendenkring van Maarten Koning: ‘Dit is Henriette’. Geboren: Fagel, althans als romanpersonage. En nog een paar dagen later wandelde Maarten Koning na college met haar op. Ze probeerden iets van een gesprek met elkaar te beginnen, maar dat mondde na een paar krampachtige vragen en antwoorden in een stilzwijgen uit, ‘zo lang, dat het er tenslotte niet meer toe deed’.

Zelfs als uitgeverij G.A. van Oorschot bij het verschijnen van het eerste boek van de tetralogie *De harde kern* van Frida Vogels in haar Nieuwsbrief (nummer 2, najaar 1992) niet had onthuld dat de schrijfster model heeft gestaan voor de schutterige Henriette in *Bij nader inzien*, had een vermoeden daarvan al snel bij de lezer kunnen postvatten. Aanvankelijk heette *De harde kern 1* de eerste twee boeken van een uit drie delen bestaand werk te bevatten: de dubbelroman *Kanker* en *De naakte waarheid*. Bij verschijning van *De harde kern 2* dat het derde deel omvat: *Met z'n drieën*’, werd plotseling ook een vierde deel aangekondigd dat in *De harde kern 3*

zou worden ondergebracht: een kloeke bundel *Gedichten* die -wie zal het zeggen -het voorafgaande verklaren.

In Kanker beschrijft Vogels een grote Italiaanse familie die geheel wordt beheerst door de dodelijke ziekte van de *pater familias*, de even autoritaire als emotionele oom Mario. Berta Mees die door een huwelijk met Stefano, een neef van oom Mario, in de familie is op-

genomen, voelt zich als Nederlandse toch een buitenstaander. Evenals mevrouw Leonetti die drieëndertig jaar ongehuwd heeft samengewoond met oom Mario. Aanvankelijk is Berta Mees solidair met haar, maar als deze Italiaanse het verdomt om haar doodzieke partner te verzorgen, verspeelt ze al snel de sympathie van de Hollandse. Die kiest dan als vanzelf voor oom Mario. Bovendien worstelt Berta Mees nog met de vraag hoe solidair ze met haar man moet zijn. Haar situatie, te midden van een Italiaanse kluwen aan ooms en tantes, wordt treffend samengevat in een door Vogels geschreven gedicht dat als motto van de roman *Kanker* dient. Het begin daarvan luidt: ‘Ik werd gewikkeld in een strijd/tussen onbekenden. Elk overtuigde mij/van zijn goed recht’.

In *De naakte waarheid* blijkt dat de ikfiguur Berta ‘Kanker’ heeft geschreven om haar echtgenoot duidelijk te maken wie zij is. Maar zijn onbegrip stelt haar teleur. Hij ziet er slechts een familiealbum in, ontsierd door allerlei roddelpraatjes. Regelmatig verblijft Berta in Amsterdam. Daar spreekt zij met haar oude vrienden Jacob enWiesje -voor wie Voskuil en zijn vrouw Lousje model hebben gestaan -onder meer over haar boek. Zij voelt er niets voor om het te publiceren: ‘Mijn verhaal in de boekwinkels zien liggen. Het zegt me niets. Stefano en jullie twee moesten het lezen, daaraan heb ik toen ik het schreef aldoor gedacht’. Onderwijl wordt het leven van Berta met Stefano steeds moeilijker, mede omdat hij haar ervan beschuldigt dat ze met haar schrijverij een wig in het huwelijk heeft gedreven. Dit leidt tot een niets en niemand ontziende analyse van de fundamenten waarop hun relatie is gebaseerd. Als het er ten slotte alle schijn van heeft dat het huwelijk van Berta en Stefano op de klippen zal lopen, leidt het zelfonderzoek tot een verzoening aan het einde van een bergwandeling.

In *Metz'n drieën* worden de jeugd, de snel afgebroken studententijd in Amsterdam en de Parijse jaren van de ikfiguur beschreven, die nu onomwonden Frida heet. In het hoofdstuk ‘Amsterdam, Stadhouderskade, 1946-1949’ verklaart Vogels de herkomst van de naam voor het naar zichzelf gemodelleerde personage in *Kanker* en *De naakte waarheid:* ‘Omdat Berta Bierenbroodspot het laatst vóór mij in mijn kamertje had gewoond, met even veel of even weinig recht als ik, maakte ik haar naam Berta later tot de mijne’. Enkele alinea's verder prijkt zelfs de handtekening van Frida Vogels in de tekst, zodat elk exemplaar van *Met z'n drieën* bij voorbaat al is gesigneerd. Vogels doorsnijdt de beschrijving van haar ‘Lehrjahre’ met die van het leven van de schrijfster die een halve eeuw later uit het kind van toen is gegroeid. Om het gewichtig te zeggen: het boek *Met z'n drieën* plaatst de onderlinge verhouding van de beide voorafgaande romans *Kanker* en *De naakte waarheid* in een nieuw perspectief; het relativeert haar, maar het verabsoluteert haar ook. Zoals Berta Mees, blijkens *De naakte waarheid, Kanker voor* Stefano heeft gemaakt, heeft Frida *Met z'n drieën* voor haar broer Thijs samengesteld, al doet het ‘Voor mijn vader’ geschreven mottogedicht misschien anders vermoeden. Het is precies de vader die in de titel van het derde deel van *De harde kern* ontbreekt. Overigens zou *Met z'n drieën* ook naar allerlei andere triades kunnen verwijzen die erop uittrekken.

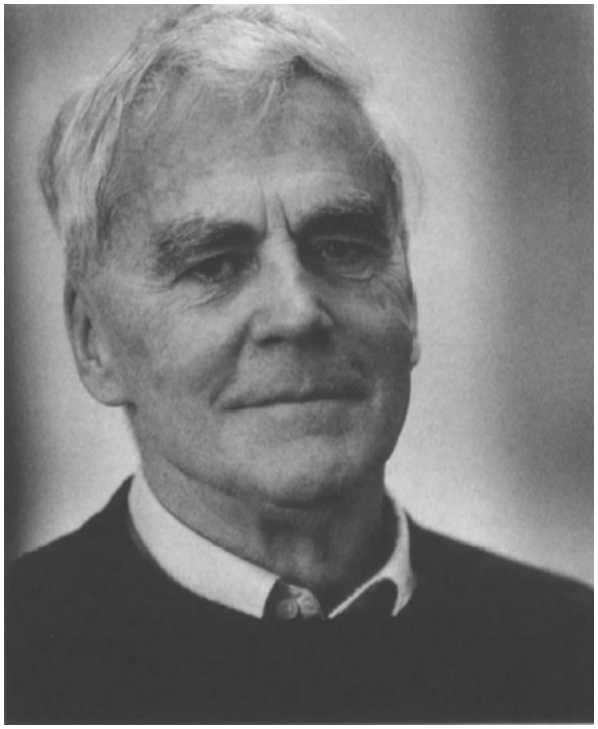
Hetzelfde anders

In zijn besprekingen van de eerste twee boeken van Vogels' meesterwerk in Hervormd Nederland - respectievelijk onder de titel ‘De hemel ontdekt’ en ‘Waar gebeurd’ - stelt de criticus Henk van der Ent dat een roman ‘een perfect georganiseerde wereld van woorden’ is. Deze woorden dienen in de eerste plaats te refereren aan elementen binnen de door de schrijver geschapen kosmos. Andere

verwijzingen, bijvoorbeeld naar andere romans, zijn bijkomstig. Deze literatuuropvatting is nogal dogmatisch. Ze houdt onder meer in dat Van der Ent eigenlijk niet wenst door te dringen tot de kern van alle literaire kunstwerken waarin de schrijver zich door een intertekstueel spel laat inspireren, zoals de romans van Willem Brakman of de *Bijbelplaatsen* (1983), *Tomben* (1989) en andere sonnetten van Jan Kuijper. Ook wat betreft de drie boeken van Vogels, waarvan de onderlinge vier delen niet alleen naar elkaar verwijzen, maar ook naar *Bij nader inzien* en - in mindere mate - naar *Het Bureau* van Voskuil, doet hij zichzelf enigszins tekort. Tekstvergelijking kan soms het nodige verduidelijken. In *Met z'n drieën*, het tweede boek van *De harde kern*, beschrijft Vogels de gebeurtenissen in de dagen omstreeks 5 november 1948 vanuit haar eigen perspectief:

> Op een dag, zoals ik al zei, kwam de voorzitter van

de Neerlandici-vereniging, een al wat oudere, een beetje verlopen uitziende jongen in een rood met bruin geblokte dekenjas, naar me toe en vroeg me in het bestuur. Dat ik ja zou zeggen scheen al uitgemaakt, en toen volgden de gebeurtenissen elkaar in versneld tempo op: na college nam een tweedejaarsmeisje dat ik kende uit de JG (de vrijzinnig christelijke jeugdgemeenschap, JH) me mee naar een kamer driehoog aan de Amstel die vol mensen was, het bestuur waar ik nu ook bij hoorde; en weer een ondeelbaar tijdsverloop later zat ik in diezelfde kamer, met mijn vrienden, op de hoek van het bed bij het raam. Het was nu avond; in de kamer werd gerookt, gepraat, gedronken, iemand las een verhaal voor, iemand zong liedjes bij de piano, en ik keek van tijd tot tijd door het beslagen glas naar de duisternis en de zwemmende lichtjes in de diepte, bij wijze van houvast. Het was onmogelijk, ondenkbaar dat ik daar zat en dat die mensen mijn vrienden waren, maar het was toch waar.
De situatie waarin Frida Vogels op een kamer aan de Amstel terecht was gekomen, accepteerde zij



(foto: Herman Nijhoff)

als de wonderen van de universiteit. Dat ik Jacobs aandacht had getrokken toen ik een al stampvolle en nog steeds verder volstromende collegezaal binnenkwam en werkeloos en hulpeloos tussen de langs me naar een plaats dringende studenten bleef staan, is trouwens een wonderlijke verklaring. Maar zo was het dus, en om geen andere reden liep Jacob op een middag na college met me op en begon me iets te vertellen. Het ging over buitenzijn, wandelen, warrig riet en waterdieren, of dat is tenminste wat ik ervan onthouden heb en dat is ook genoeg.

Zo hebben allerlei scènes uit de studententijd van de vriendenclub die Voskuil in *Bij nader inzien* zo objectief mogelijk heeft beschreven, hun tegenhanger in de veel subjectievere benaderingswijze van Vogels. Het is ‘Hetzelfde anders’,- om maar

eens de titel van een gedicht van J. Bernlef aan te halen. Voskuil die - zoals ook blijkt uit *Bij nader inzien, De harde kern* en *Het Bureau* - sinds die historische ontmoetingen in het najaar van 1948 altijd met Vogels bevriend is gebleven, moest na lezing van *De harde kern* vaststellen dat beiden min of meer tot dezelfde conclusie komen: saamhorigheid is een illusie. Dat gaf hem een grote voldoening, maar die had hij al eerder dan Vogels. Daar had hij haar tetralogie niet voor nodig. Voskuil: ‘Als je bepaalde periodes in *Bij nader inzien* en *De harde kern* met elkaar vergelijkt, zie je vooral dat je, ondanks het feit dat je

het in hoge mate met elkaar eens bent, toch een verschillend spoor volgt. Er is, wat mij betreft, van het verleden dat ik heb ondervonden en van een aantal wederwaardigheden die zij dus terzijde van mij heeft meegemaakt, maar één beschrijving mogelijk, -en dat is de mijne. Voor haar geldt uiteraard precies hetzelfde. Het viel mij dan ook onmiddellijk op hoe zij in *De harde kern* afwijkt van het gebeurde. Zij beschrijft bijvoorbeeld een feest bij David waarop 'My Jiddische Mamma' van Sophie Tucker wordt gedraaid. Volgens mij verwart zij daar twee feesten met elkaar die ik in *Bij nader inzien* afzonderlijk heb beschreven. Daar wil ze natuurlijk niet aan. Over dergelijke kwesties hebben we intensief met elkaar gecorrespondeerd, maar je merkte onmiddellijk dat het conflicten gaf als je erop doorging. Zowel voor haar als voor mij is het moeilijk te verteren dat je hetzelfde verle- den stoffeert met andere woorden en mensen. Ook haar beschrijving van de latere discussies die zij met Jacob en Wiesje voerde, strookt niet geheel met mijn herinnering, maar daar heb ik minder moeite mee. Aan de hand van die gesprekken probeert ze een portret van ons te tekenen. Dat is iets anders dan het verle- den willen reconstrueren. Voor het overige worden er in *De harde kern* veel aangelegenheden vermeld waar ik niet bij ben geweest, maar wel van wist, omdat ik tenslotte al vele jaren met Frida Vogels bevriend ben.'

Beide omvangrijke debuutromans stemmen, zeker wat de studententijd betreft, in veel opzichten overeen - denk maar aan de handelingen, gespreksonderwerpen en het taalgebruik: het onvermijdelijke 'Mieters'. Een belangrijk verschil is dat in *Bij nader inzien* acht -of, iets ruimer genomen, tien - figuren meespelen, terwijl *De harde kern* eigenlijk maar over één persoon gaat. De tetralogie van Vogels handelt over het centrale thema van *Bij nader inzien*, maar de studiejaren zijn daarin veel meer van binnenuit beschreven. Volgens Voskuil kan dat gedeelte van *De harde kern* ook worden opgevat als een herziening van de rol van Henriette in *Bij nader inzien*. 'Daarvan zei ze zelf toen ze het gelezen had: wat een raar mens is dat! Zij heeft mijn boek ook met gemengde gevoelens gelezen. Dat ligt voor de hand. Het beeld dat zij van zichzelf heeft, lijkt natuurlijk in niets op het beeld dat ik van haar heb. Daarvoor kan je nu - bij wijze van spreken - *De harde kern* in *Bij nader inzien* transplanteren.'

Een literaire drietrapsraket

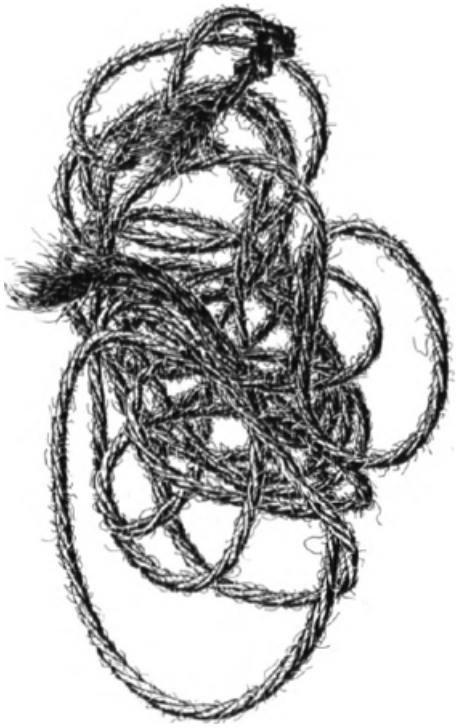
Zoals een aantal - studerende - figuren in Voskuils debuutroman en Vogels' meesterwerk overeenstemmen, zij het veelal onder verschillende namen, zo duiken in *Het Bureau* ook een paar personages uit *De harde kern* op: Henriette Fagel en Frans Veen. Op grond van zijn benadering van *De harde kern* kan de eerder genoemde criticus Van der Ent de vraag niet beantwoorden hoe Berta Mees alias Frida (Vogels) Frans Veen heeft ontmoet. Het antwoord op deze vraag wordt namelijk op een suggestieve wijze beantwoord in *Meneer Beerta*, het eerste deel van *Het Bureau*. Tijdens een bezoek aan Maarten en Nicolien waarbij ook Klaas de Ruiter aanwezig is, verzucht Henriette: 'Ik zou nog wel eens langs de dijk naar Monnikendam willen lopen'. Waarop Klaas voorstelt: 'Misschien kunnen we dan die Frans ook meevragen?' Deze man komt in de tweede helft van 1957 -betrekkelijk in het begin van *Meneer Beerta* dus - bij Maarten Koning en Teun Nijhuis solliciteren naar een functie op het Bureau: 'Het was een blonde jongen met een verschrikt gezicht. Hij droeg een grijs werkmanshemd, aan de hals open, een wijde, bruine manchesterbroek, en een canvastas aan een riem over zijn schouder. [...] Hij had

een zachte, nerveuze stem.' Frans Veen wordt aanvankelijk voor een maand op proef aangenomen, maar nauwelijks twee jaar later neemt hij alweer ontslag, 'omdat hij zich bedreigd voelt'. Na de wandeling langs de dijk naar Monnikendam -of een andere ontmoeting - ontstaat al snel een hechte vriendschap tussen Frans en Frida. In *Met z'n drieën* staat te lezen hoe het daarmee verder gaat. Frans wordt dodelijk ziek. Hij krijgt van Frida te horen dat hij een rol speelt in het boek dat zij onder handen heeft, maar hij krijgt het niet meer te lezen. Een week of drie voor zijn dood belooft ze hem om zijn boek af te maken: 'Frans heeft me vertrouwd. Ik heb het niet verkeerd gedaan. Als dat waar is, hoef ik niet meer bang te zijn. Ik heb nu mijn boek en zijn boek af te maken: het is geen extra last, maar een steun.' Uiteindelijk verschijnt het door Frida Vogels bezorgde 'Psychiatrisch dagboek' van Bert Weijde, zoals Frans Veen in werkelijkheid heette, in het voorjaar van 1994 onder de titel *Onder het ijs*. Behalve het dagboek bevat de bundel van Weijde ook een reeks 'Dromen en monologen'. Met deze uitgave werd als

het ware een derde deel op *Bij nader inzien* en *De harde kern* geplaatst. Zoals Voskuils romanfiguur Henriette als Frida Vogels een eigen boek schreef, zo publiceerde Vogels' romanfiguur Frans als Bert Weijde ook iets van eigen hand, zij het postuum. De boeken van Voskuil, Vogels en Weijde vormen een literaire drietrapsraket die zijn weerga in de Nederlandse letteren niet kent. De samenhang tussen deze verschillende werken wordt nog eens bevestigd door een brochure die uitgeverij Van Oorschot in *Het A.P. Beerta-Instituut*, het vierde deel van *Het Bureau*, had laten steken. Het vouwblad omvat een aantal door Vogels en Voskuil gekozen fragmenten uit persoonlijke brieven waarin het drietal zich over elkaars werk uitlaat. Eerstgenoemde koos tevens uit brieven van Weijde een fragment waarin hij op een gedicht van haar reageert:

> Ongeduldig en onhebbelijk
> trams en winkeliers verwensend
> te hard lopend, steeds iets buiten adem;
> thuisgekomen, met de krant gelukkig,
> ook nog geen rust vindend, brood opschrokkend
> onder 't lezen, onder 't slaan van klokken.
>
> Rust wanneer zich iets ontplooit-
> als 't afwikkelen van een touw
> op een middag, voor het zolderraam;
> eindeloos geduldig knoop na knoop
> ontwarrend, terwijl buiten, beneden,
> traag, 't is warm, maar in vrolijke kleren
> wordt voorbijgegaan.
> (De vlieger haast vergeten, als een later doel.)

Naar aanleiding van dit gedicht, opgenomen in *De harde kern* 3, schreef Weijde het volgende aan Vogels: ‘Het gedicht vind ik mieters. Het wekt de illusie een stroom van gedachten te begeleiden en in te dammen ook. Als je het de eerste keer hebt gelezen, begin je overnieuw maar nu met het beeld van de vlieger voor ogen. Je ziet dan in de verte (nabeeld in de lucht - de laatste regel op het papier) de vlieger stilstaan boven de nerveuze bewegingen. Daarna het verknoopte touw en tenslotte wordt er weer op de vlieger gewezen. Toen ik de knoop in het touw getekend had, ben ik begonnen te schrijven’.



Ook de bundel *Onder het ijs* wemelt van dergelijke scherpzinnige waarnemingen en ongewone wendingen. Het is een raadsel dat dit boek van Weijde bij lange na niet dezelfde aandacht heeft gekregen als de omnibussen van Vogels en Voskuil - boeken die uit soortgelijke motieven zijn ontstaan.

Prijzencircus

De boeken van Vogels en Voskuil zijn uiterst succesvol gebleken. Niet alleen beleven ze herdruk na herdruk - hetgeen nog niets over hun kwaliteit zegt -, ook werden ze herhaaldelijk voor gesponsorde prijzen genomineerd. *De harde kern 1* verscheen in 1993 op de *short list* van de Libris Literatuurprijs en een jaar later reikte *De harde kern 2* nog verder. Het boek won de prijs,

maar de schrijfster nam hem niet zelf in ontvangst, omdat ze niet in de publiciteit wenst te treden. Ze had een korte verklaring geschreven die Gemma Nef kens van uitgeverij Van Oorschot bij het in ontvangst nemen van de prijs en de bijbehorende cheque voorlas:

> Een schrijver schrijft een boek. Als een uitgever er iets in ziet, wordt het gepubliceerd. Het wordt door literaire critici besproken en vindt geleidelijk zijn weg naar de lezers voor wie het bestemd is. Eventueel geeft de schrijver, na verloop van tijd, een interview, compleet met portret, om aan de inmiddels ontstane belangstelling voor zijn persoon tegemoet te komen en een eigen mening over zijn werk - te geven. Als het werk de schrijver overleeft, geldt: wie dan leeft, wie dan zorgt.
> Dat het zo hoort, is evident, maar dat die eenvoudige regels geen enkele praktische geldigheid hebben, blijkt uit het jaarlijkse schrijverskampioenschap, dat nu al in dubbele ronde uitgevochten wordt. Op de periodieke proclamatie van een winnaar voor de tv volgt een run op de boekwinkels, de fortuinlijke uitgever legt ijlings een herdruk op, de opgetogen auteur doet wat hij kan om het literatuurminnend publiek zijn naam en gezicht in te prenten, en tal van gesigneerde exemplaren van zijn boek verdwijnen in de verkeerde kasten.
> De vijf leden van de jury voor de Libris-prijs van dit jaar hebben 169 nieuwe boeken gelezen en *De harde kern* 2 tot het beste daarvan verklaard. Dat betekent, dat tenminste drie ervaren lezers tenminste Boek 2 van *De harde kern* voor een meer dan middelmatig werkstuk houden. De schrijfster is daar verguld mee, maar schrikt een beetje van de opschudding die zo'n bescheiden mening veroorzaakt.
> De mening van de jury brengt ook met zich mee dat de literaire kampioen met een ton wordt beloond, volgens het Libris-reglement ‘om hem of haar in staat te stellen zich een jaar lang zonder financiële zorgen aan zijn/haar werk te wijden’. Het kan niet de bedoeling zijn dat die financiële onbekommerdheid door allerlei publicitaire beslommeringen wordt verstoord. De dit jaar bekroonde auteur gaat er daarom van uit dat het ieders instemming heeft wanneer zij haar prijs opstrijkt, met dank aan de gulle gevers, en zo goed als tot dusver ook verder niets van zich laat horen. Dat zij blij is als haar boek gelezen wordt, spreekt vanzelf.

Dit is een van de weinige teksten van eigen hand die Vogels, buiten *De harde kern* en de brieffragmenten in een brochure bij *Het A.P. Beerta-Instituut* van Voskuil om, aan de openbaarheid heeft prijsgegeven. In Propria Cures publiceerde ze ooit een artikel over Ter Braak en Du Perron onder de titel ‘Over vriendschap in de litteratuur’. En in *Het magistrale vernuft*. Jeugdherinneringen voor Rudy Kousbroek (1994) droeg zij het kleine essay ‘Wonderen’ bij. Dat is alles.

Ook de diverse delen van *Het Bureau* verschenen herhaaldelijk op de *short lists*, van de Generale Bank-prijs, de Gouden Uil en de Libris Literatuurprijs. Zoals in het recente verleden wel vaker is gebeurd viel een van deze genomineerde boeken nadien alsnog in de prijzen. Voskuil kreeg de F. Bordewijkprijs 1997 voor *Vuile handen*. Bovendien werd hij met de prestigieuze Prix des Ambassadeurs geëerd. Uiteindelijk won Voskuil met *Plankton* de Libris Literatuurprijs 1998. Na de prijsuitreiking verklaarde hij niet meer mee te willen doen aan het prijzencircus. Blijft de vraag waarom hij al niet vanaf de verschijning van *Meneer Beerta* dezelfde houding als Frida Vogels heeft aangenomen. Zo schuw gedroeg hij zich toch ook

nadat *Bij nader inzien* was verschenen? Voskuil: ‘Ja, dat had ik het liefste gedaan, maar ik was me inmiddels sterk bewust geworden van de enorme risico's die de uitgevers namen: Wouter van Oorschot en Gemma Nefkens. Bovendien merkte ik dat ze ertegen opzagen, ondanks dat ze bereid waren erop failliet te gaan. Nadat Wouter had besloten om *Het Bureau* in het fonds van Van Oorschot op te nemen, heeft hij nog een hele middag bij mij thuis zitten praten. Hij vroeg zich af: “Ik wil alle zeven delen uitgeven, maar wat moet ik nou als het niet goed gaat?” Toen heb ik gezegd: “Maak je geen zorgen. Van het eerste deel verkoop je in het eerste jaar ongeveer tienduizend exemplaren. Dat is precies gebeurd. Met het tweede boek word ik genomineerd voor de Librisprijs. En voor het derde boek krijg ik die prijs.” Toen zei hij: “Jij moet mijn pr-man worden!” Enfin, hij geloofde daar niet in. Hij was bang dat het hele project een grote misser zou worden. Van hem hoefde ik niets ter promotie van *Het Bureau* te doen, maar ik begreep dat het in dit geval toch wel van belang was. Daarom heb ik af en toe een interview gegeven, maar ik wilde

niet signeren, tenzij bij een lezing. Dit is ook de enige reden geweest om mijn boeken voor al die commerciële prijzen in te sturen. Toen Frida werd gevraagd om haar boeken voor de Librisprijs in te sturen, heb ik haar gezegd dat ik het wel zou doen, -voor de uitgever. Om deze reden heeft ook zij haar werk ingezonden, maar het was al een concessie waar ze eigenlijk niet aan wilde.'

Het geweten van het verleden

Uitgeverij Van Oorschot laat geen mogelijkheid voorhijgaan om de samenhang te benadrukken tussen De harde kern *van Frida Vogels*, Onder het ijs *van Bert Weijde en uw beide romans. In hoeverre horen al deze boeken bij elkaar? Voelen de hoofdpersonages zich niet allen bedreigd?* Er is verwantschap tussen al deze boeken, maar ze horen niet bij elkaar. De inzet van de boeken is totaal verschillend. Wel hebben de schrijvers de behoefte om zichzelf rekenschap te geven van hun verleden. Alle drie kijken ze in hun boeken op hun eigen leven terug. Wat is dat leven nu eigenlijk voor mij geweest? Doordat die schrijvers in elkaars levens voorkomen, grijpen hun boeken ook in elkaar. Dat is onvermijdelijk. Maar als je die boeken leest, zul je zien dat de onderlinge portretten nogal van elkaar afwijken. Het zijn drie verschillende mensen met verschillende problemen. Hou je echter van een van die boeken, dan hou je ook van de andere. Dat kan niet anders.

In Het Bureau *komen enkele personages uit Bij nader inzien terug: Henriette Fagel en Klaas de Ruiter. En daarnaast zijdelings ook nog: Hettie Bakker, Karel Ravelli, Springvloed, Tierolf... Waarom wordt de rol van Henriette Fagel en Klaas de Ruiter in* Het Bureau *steeds marginaler?*

Zij staan voor de herinnering aan het verleden. Dat werkt in hun persoon nog een poosje door. Dan sterft het langzaam af. Henriette en Klaas zijn de vrienden waarmee Maarten niet gebroken heeft. Zij hebben ongeveer dezelfde idealen gedragen en daarvan dus ook een trauma overgehouden, Henriette trouwens meer dan Klaas. Ze zijn tegen de maatschappij en hebben zich niet gerangeerd. In tegenstelling tot de anderen uit de vroegere vriendenclub, met uitzondering nog van David, zijn ze geen hoogleraar geworden. Ze hebben ook geen auto genomen. Henriette en Klaas zijn

Maarten blijven opzoeken,-overigens om verschillende redenen. De basis voor hun onderlinge ontmoetingen is vriendschap en wederzijds respect, maar ze hebben elkaar eigenlijk niets meer te zeggen. Wat ze elkaar te vertellen hebben, is het verleden. Langzaam dooft die kaars. En in 'De dood van Maarten Koning', het laatste deel van *Het Bureau*, als Maarten z'n einde ziet naderen, vindt nog een opleving plaats. Dan grijpt hij op het verleden terug.

In *Het Bureau* functioneren Henriette en Klaas een beetje als het geweten van het verleden. Zij herinneren Maarten eraan dat er vroeger een andere relatie tussen hun drieën bestond. Zo zitten ze eigenlijk bij elkaar, -als een schim van wat hij vroeger heeft nagestreefd. Maar de problemen waarmee Maarten op dat moment in zijn nieuwe leven op het Bureau wordt geconfronteerd zijn van een totaal andere aard dan hun sores. Henriette is bij voorbeeld getrouwd met een wiskundig ingenieur en woont in Italië. Haar leven is niet te vergelijken met dat van Maarten die zich in de wetenschap moet handhaven.

In het begin van Meneer Beerta *verschijnt Frans Veen ten tonele. Wat dit personage ook vertegenwoordigt, in ieder geval niet het verleden. Welke rol speelt hij in het geheel? En in welk opzicht is hij een geestverwant van Henriette Fagel en Klaas de Ruiter?*

Vanaf het moment dat Frans Veen op het Bureau komt, hoort hij er gewoon bij. Zo eenvoudig steekt de wereld voor Maarten in elkaar. Wie hij eenmaal zijn vertrouwen heeft geschonken, blijft altijd bij hem. Maarten voelt zich min of meer verantwoordelijk voor deze Frans Veen die hem bovendien thuis komt opzoeken, omdat hij in geestelijke nood verkeert. Eigenlijk vindt Nicolien het leven waarmee ze dan wordt geconfronteerd veel fatsoenlijker dan dat van Maarten. Frans Veen handhaaft zich niet in de maatschappij en dat behoor je eigenlijk ook niet te doen. Hij is voor Nicolien het voorbeeld van hoe je je behoort te gedragen. Voor Maarten is hij een voorbeeld van wat er niet met je moet gebeuren. Die zou absoluut niet in de WAO terecht willen komen. Hij reageert met enige irritatie op Frans Veen, maar hij kan hem ook niet loslaten. Hij voelt zich ook verantwoordelijk voor hem. Frans Veen is een waarschuwend voorbeeld voor Maarten. Een personificatie van de afgrond. Als je je niet kunt handhaven in de wetenschap en je tuimelt

over de rand, dan kom je op de plek van Frans Veen terecht. Hoed je daarvoor!

Op het Bureau vertegenwoordigt Frans Veen de uiterste pool van de onmaatschappelijkheid. Na een poosje op het Bureau te hebben gewerkt, wordt hij afgekeurd. Hij raakt in verschillende inrichtingen verzeild, hetgeen hij in *Onder het ijs* heeft beschreven. Hij aarzelt nog altijd op de drempel van de volwassenheid en stapt daar ook nooit overheen. Dat is precies wat hem met Henriette, Klaas en Maarten verbindt. Frans Veen vertegenwoordigt het ene uiterste van het maatschappelijk spectrum, tezamen met Henriette en Nicolien, terwijl Balk en Dé Haan zich helemaal bij het andere uiterste ophouden. Tussen deze beide polen bevinden zich alle figuren in *Het Bureau*. Maarten staat betrekkelijk dicht bij Frans Veen, maar hij laat zich niet in de afgrond glijden. Daar is hij bang voor.

Bij vergelijking van Het Bureau *met* Onder het ijs *van Weijde valt op dat een aantal gebeurtenissen in beide boeken staat beschreven. De bezoeken van Maarten Koning en Nicolien aan Frans Veen in de Valeriuskliniek vormen daarvan een voorbeeld. In hoeverre heeft u de dagboeken en brieven van Weijde gebruikt bij het schrijven van* Het Bureau?

Inderdaad, het bezoek aan de Valeriuskliniek komt in *Meneer Beerta* voor en ook in *Onder het ijs*. Na afloop daarvan ziet Weijde ons veel later uit de hoofdpoort komen dan we bij hem zijn weggegaan. Daarop schrijft hij in zijn dagboek: ‘Ik begrijp dat niet. Ik vind het niets voor N. en M. om met een psychiater over me te gaan kletsen’. Maar we hadden inderdaad wel met die ‘dokter Zweers’ gepraat, zoals hij in zowel *Het Bureau* als *Onder het ijs* wordt genoemd.

Ik heb een paar brieven van Bert Weijde aan mij in *Het Bureau* gebruikt. En in *Bij nader inzien* heb ik een brief van Frida Vogels verwerkt. Een recensent schreef dat hij niet veel aan het boek vond, met uitzondering van die brief van Henriette. Daar laat Voskuil ineens zien wat hij kan. Ja, dat stuk had ik dan ook niet zelf geschreven. Ik zou zo'n brief nooit kunnen maken, omdat ik het principe dat in de schrijver daarvan huist niet ken. Vergelijk het met de wijze waarop J. Bernlef een dementerende man heeft beschreven. Dat zou ik niet kunnen. En hij trouwens ook niet. Ik geloof er geen moment in, maar ik begrijp wel hoe *Hersenschimmen* (1984) tot stand is gekomen. Je probeertje in te denken, bijvoorbeeld in het geval van Frans Veen, hoe iemand onder schizofrenie leeft. Je leest er eens iets over. Als ik zo'n schrijver zou zijn, zou ik het gevoel hebben dat ik achter mijn typmachine gewoon een beetje gek zat te doen. Daarmee zou ik hem ook diskwalificeren. Ik heb alleen in het geval van Frans Veen een paar brieffragmenten overgenomen, zoals ik eerder een fragment van Henriette Fagel heb gebruikt, juist omdat zij niet minder dan mijn beste vrienden zijn. Bij een ander had ik het nooit gedaan. Dat vind ik wel een overweging.

Nalatenschap

Waarom heeft Frida Vogels en niet u de nalatenschap van Bert Weijde bezorgd?

Frida Vogels was een betere keus. Die heeft, evenals Frans Veen, geweldig veel moeite met haar maatschappelijk functioneren. Dat heeft Maarten ook wel, maar die functioneert tenminste nog. Deze twee functioneren niet. Daarin ligt een beetje besloten dat zij zich tot elkaar aangetrokken voelen. De verhouding van Bert Weijde tot Frida Vogels was veel intiemer dan die van hem tot mij. Ik stond kritischer tegenover hem. Dit wil overigens niet zeggen dat hij nooit aan mij als bezorger van zijn nalatenschap heeft gedacht. Toen hij dit op zijn ziekbed ter sprake bracht, heb

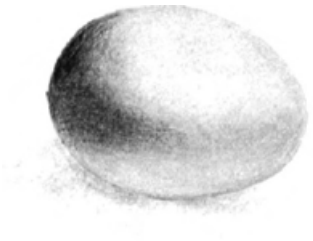
ik gezegd dat ik een keuze uit zijn dagboeken wilde uitgeven en zijn romans buiten beschouwing wilde laten. Daar was hij het niet mee eens. Vervolgens heeft hij het aan Frida Vogels gevraagd en die was op dat moment wel bereid om alles te bezorgen. Ik vond het, eerlijk gezegd, ook meer voor de hand liggen dat hij haar voor die opdracht koos. Die twee hadden veel meer affiniteit met elkaar. De figuur van Frans Veen riep, hoe graag ik hem ook mocht, altijd enige irritatie bij mij op. Die wrevel kwam in verschillende discussies tot uiting. Een tekenend voorbeeld daarvan is de discussie waarin Maarten tegen Frans Veen zegt: ‘Maar je moet je toch wel realiseren dat je WAO hebt. Dat wordt betaald door de petrochemische industrie, net zoals mijn salaris.’ Dergelijke argumenten wil Frans Veen absoluut niet horen, want hij wil niets met de petrochemische industrie te maken hebben. Dat is de kern van de tegenstelling tussen Frans Veen en Maarten. Toen ik zijn dagboeken in huis had, heb ik ze ingezien, alvorens ze op zijn verzoek te vernietigen.

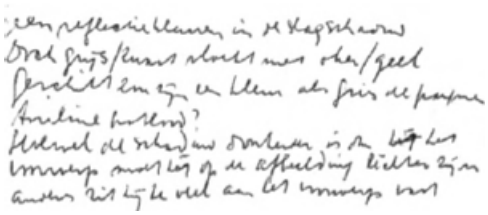
Daaruit bleek mij dat hij met mij toch op minder vertrouwde voet stond dan met Frida. Hij heeft met haar ook een betere bezorgster getroffen dan hij ooit in mij zou hebben gevonden. Ik had waarschijnlijk uit die dagboeken gelicht wat voor mij een waarde had gehad.

Als ik *Onder het ijs* had mogen bezorgen, had ik een veel grotere selectie uit die dagboeken gemaakt dan Frida heeft gedaan. In haar keuze zie je alleen de ziekte van Bert Weijde en de daaropvolgende therapie, maar je ziet niet waaruit die voortkomt. Daarom had ik ook een selectie uit de dagboeken, voorafgaande aan het door Frida bezorgde deel daaruit, aan *Onder het ijs* willen toevoegen. Maar zij zag daar niets in, omdat dat deel van de dagboeken veel minder goed was. Daar had ze weliswaar gelijk in - de tekst was onbeholpen en nog niet toegespitst -, maar als je dat deel helemaal weglaat, doe je hem, mijns inziens, geen recht. Ik begrijp de opvatting van Frida wel, maar ik vind het nog altijd jammer dat haar keuze zo rigide is.

Wat aan *Onder het ijs* voorafging, was onder meer het volgende. Bert Weijde moest voor zijn psychiater een autobiografie schrijven. Dan zei hij altijd: ‘Ik ben weer met mijn zelfonderzoek bezig.’ In zijn nalatenschap bevonden zich wel twintig versies van zijn autobiografie, vanaf het moment dat hij nog klein was tot het moment dat zijn dagboek begint. Met die autobiografie is hij jaren bezig geweest, en opeens hield hij ermee op. Hij was, naar zijn zeggen, uitgekeken op zichzelf. Dat schokte mij, want ik vond die autobiografische schetsen juist heel interessant. Het dagboek dat hij vervolgens begon bij te houden, beslaat niet veel meer dan de paar jaar waarin hij ook op het Bureau actief is en uiteindelijk in de Valeriuskliniek terechtkomt. Hij leest daar in het tweede deel van *Het Bureau een* gedeelte uit voor: ‘Achttien oktober. Maarten Koning lachte me gisteren uit toen ik hem vertelde hoe mieters het is bij maanlicht water te drinken’.

Ik had die levenschets en dat dagboek ook in *Onder het ijs* willen opnemen, vooral omdat ze psychologisch zo interessant zijn. Je kunt er duidelijk aan aflezen hoe Bert Weijde langzamerhand gek wordt. Het verhaal begint met een gewone, ietwat bangige jongen die beslist geen held is en toch soms iets moedigs doet. Langzamerhand raakt hij in paniek. Die angst begint zich te manifesteren als hij op het Bureau komt, maar dan is er al iets misgegaan. Het jaar daarvoor was hij als invallend onderwijzer in Amsterdam ingezet. Hij moest van de ene school naar de andere. Hij heeft in dat jaar op bijna dertig scholen gewerkt. Dat is voor iemand die in elkaar steekt zoals Bert Weijde de manier om kapot gemaakt te worden. Dat had de onderwijsinspectie deze jongen nooit mogen aandoen. Hij had op een BLO-school of iets dergelijke moeten worden ingezet, waar hij met kwetsbare kinderen te maken had gekregen. Hij was immers zelf kwetsbaar. In dat jaar is hij waarschijnlijk definitief in de vernieling geraakt. Toen kreeg hij al die psychoses. Voor die tijd zat hij af en toe ook wel in de ellende, maar dat was allemaal nog beheersbaar. Die ervaringen in het onderwijs en de dominante rol van zijn moeder hebben hem geen goed gedaan. Daardoor werd de gespleten persoonlijkheid die hij altijd al in zich droeg, dermate versterkt dat hij er uiteindelijk aan onderdoor is gegaan.





Heb ik het goed begrepen: heeft u de dagboeken van Bert Weijde vernietigd?

Ja, hij wilde zelf dat zijn dagboeken werden vernietigd. Die vormden een uiterst lijvig geheel. Zes vuilniszakken vol. Ik heb alles verscheurd en dat was een vreselijk werk. Je hebt het gevoel alsof je een mens doodmaakt, maar hij wilde het perse, hetgeen ik heb

gerespecteerd. Daar ben ik drie dagen mee bezig geweest. Nog weken daarna had ik last van mijn arm. Uiteraard heb ik vooraf overleg met Frida gepleegd, maar zij vertoefde op dat moment in Italië. Daarom ben ik die hele massa bij hem gaan halen, want ik dacht: die dagboeken moeten niet in vreemde handen vallen. Ik neem nooit een taxi, maar toen hebben we die dagboeken in een taxi naar ons huis gebracht. Het was niet op een fiets te doen.

Mag ik u een gewetensvraag stellen? Had Max Brod precies hetzelfde gedaan als u met de dagboeken van Bert Weijde, dan hadden de meeste romans van Franz Kafka, laat staan zijn dagboeken, nooit kunnen worden gepubliceerd.

Ja, dat is een moeilijk probleem. Ik heb die dagboeken wel doorgelezen om te zien of ik deze misdaad zou begaan. En het was beter dat ze werden vernietigd. Dat heb ik, na overleg met Frida, voor mijn verantwoording genomen. Vergeet niet dat Bert Weijde een merkwaardige man was. Zijn dagboeken waren uitermate onevenwichtig. In tegenstelling tot Franz Kafka die glashard schrijft, stonden de dagboeken van Bert Weijde vol met paniek en narigheid. Vreselijk. Frida en ik waren van mening dat we hem geen recht zouden doen met de overlevering van zijn dagboeken. Bovendien wilde hij zelf graag dat ze zouden worden vernietigd. Toen hoefden we niet meer te aarzelen.

Voortdurend op de vlucht

En *wat is er met de ongepubliceerde romans van Bert Weijde gebeurd?*

Die zijn nog altijd in het bezit van Frida Vogels. Dat was het enige literaire werk waaraan Bert Weijde zelf waarde hechtte. Hij heeft een stuk of zes romans als therapie geschreven en die zijn niet goed. Hij organiseerde die romans. Dan zei hij: ‘Nu ga ik een roman over mijn broer schrijven’. Die broer was gescheiden. Had hij het eerste hoofdstuk af, dan zei hij: ‘Morgen ga ik fietsen met mijn schoonzusje en dat wordt het tweede hoofdstuk’. Zo concipieerde hij die romans. Maar dit is nog niet alles. Hij had een buitengewoon eigenaardige relatie met die broer. Daar wilde hij dan weer niet op ingaan. Hij was niet in staat om onaardige dingen over hem te zeggen. Ja, dan komt er natuurlijk niets van terecht. Je hoeft je niet in eerste instantie door die onaardigheid te laten leiden, maar je moet haar wel tekenen.

Ten tijde van zijn therapie probeerde Bert Weijde heel precies zijn situatie te beschrijven, zijn probleem zichtbaar te maken, zoals ik dat zelf bij voorbeeld in *Bij nader inzien* had gedaan. Daar gingen veel van onze gesprekken over. Bert Weijde en ik hadden soms ernstige problemen, maar we waren het eens over hoe je uit een situatie van geestelijke nood kon geraken, namelijk door nauwkeurig naar jezelf te kijken en te luisteren, zonder romaningrepen.

Ik heb hem toen aangeraden om zijn verhaal ‘Strandwandeling’ naar Tirade te sturen, maar dat durfde hij niet. Wat ik schitterend aan die ‘Strandwandeling’ vind, is vooral de *monologue interieur*, de observatie van wat hij denkt, maar ook de concentratie op de angst. Hij leeft voortdurend in angst. Dat heb ik ook, zij het niet zo sterk als hij. Ik sta veel dichter bij de wereld. Daarentegen observeert hij veel scherper. Ongenadig. Onze methode is dezelfde, maar het pakt bij hem veel introverter en subtieler uit. Zoals hij voortdurend rondzwerft met zijn gedachten en de wereld aftast op wat hem angstig maakt en probeert daaraan te ontsnappen. Hij is voortdurend op de vlucht. Ik vind het magistraal zoals hij zijn angstgevoelens observeert en beschrijft. Hij komt dan tot prachtige observaties van de buitenwereld.

Dat geldt ook voor die lugubere wandeling in het donker over die ringdijk, door het opgespoten land. Die staat in het verhaal ‘De vallei’ beschreven. Doordat hij zo bang was, was hij een meester in de observatie. Het vreemde is dat weinig mensen dat navoelen. Als ik er met anderen over praat, hoor ik vaak dat ze er niets aan vinden, maar ik vind het prachtig. Het verhaal ‘Strandwandeling’ is wat mij betreft het allermooiste dat hij heeft geschreven.

Waarom durfde hij ‘Strandwandeling’ niet naar Tirade te sturen?

Volgens mij was hij bang voor de consequenties daarvan. Hij voelde zich niet sterk genoeg om als schrijver te worden gezien. Hij schreef in een poging tot zelfverheldering en was bang dat hij, eenmaal als schrijver erkend, nog een verhaal zou moeten schrijven. Later wilde hij dat overigens wel. Twee van zijn romans heeft hij toen onder andere aan Geert van Oorschot gestuurd, maar die heeft ze godzijdank niet geaccepteerd. Dat was echt verkeerd geweest voor hem. Maar

in de tijd dat hij ‘Strandwandeling’ schreef, kon hij een publicatie niet aan en dat begreep ik ook wel. Toch vond ik het jammer.

Hij deed me soms een beetje aan Jan Arends denken. Ongetwijfeld net zo gek, maar Bert Weijde was veel subtieler. Hij observeerde ook veel beter dan Arends. In die dagen werden er wel meer van dergelijke stukken gepubliceerd. Vandaar dat ik dacht: als de ‘Strandwandeling’ van Bert Weijde nu in druk verschijnt, maakt dat ongetwijfeld indruk. Laat de goegemeente maar eens zien dat er ook op een hele subtiele manier over gekte kan worden geschreven.

Het verhaal ‘Strandwandeling’ komt ook ter sprake in de folder met brieffragmenten van J.J. Voskuil, Lousje Voskuil, Frida Vogels en Bert Weijde die in Het A.P. Beerta-Instituut *was gestoken. Daartoe hebben Vogels en u een aantal fragmenten uit persoonlijke brieven gekozen. Van wie was het idee voor de folder afkomstig?*

De uitgever wilde in verband met het vierde deel van *Het Bureau* nog eens de aandacht vestigen op het werk van Bert Weijde. Toen ik daar een keer kwam, vroegen zij zich hardop af hoe ze dat zouden kunnen doen. Ze dachten, volgens mij, aan een stukje van mij over Bert Weijde. Ik heb toen gesuggereerd dat het mij aardig zou lijken als nu eens de mensen zelf in brieven aan het woord zijn. Dat is ongebruikelijk, maar voor een lezer misschien wel aanlokkelijk. Frida heeft zich uitstekend van haar taak gekweten, want het is een volumineus werk geweest. Zij moest de brieven van mij aan haar doornemen en daar kwamen dan ook nog eens de brieven van mijn vrouw aan haar bij. Ja, dat zijn honderden bladzijden, want we kennen elkaar al verschrikkelijk lang. Ze is in 1952 uit Nederland vertrokken en sindsdien hebben we elkaar brieven geschreven. Zoals Frida onze brieven heeft doorgelezen, en ook die van Bert Weijde, heb ik haar brieven nog eens ingezien. Die zijn werkelijk prachtig. Ik ben heel tevreden met die folder.

Worden na het succes van de boeken van Frida Vogels en die van u ook al die brieven nog eens integraal uitgegeven?

Deze vraag zou u eigenlijk aan mijn uitgever moeten stellen, maar misschien nog eerder aan Frida. Ik geloof niet dat zij een dergelijke uitgave graag zou zien verschijnen.

Verwantschap

In *het brieffragment aan Frida Vogels over ‘die strandwandeling’ schrijft u over Bert Weijde: ‘Hoewel ik in mentaliteit ver van hem afsta, heb ik hier in Nederland alleen bij hem nog een gevoel van verwantschap’. U voelt zich toch ook verwant met Frida Vogels?*

Jawel, maar die woonde toen al niet meer in Nederland. Ik voel me met Frida anders verwant dan met Bert Weijde. Wat mij met hem verbindt, is angst (al is mijn angst niet te vergelijken met de zijne) en de poging om die door zelfobservatie te bezweren. Dat maakt hem voor mij alleen nog maar waardevoller. Wat mij met Frida verbindt, is dat we ons allebei gesteld zien voor een verleden waar we grote problemen mee hebben. Dat tracht je meester te worden. De verwantschap tussen Frida en mij houdt natuurlijk in zoverre weer op dat ik mijn verleden inderdaad onder de knie heb gekregen. Mijn probleem is lang niet zo groot als dat van Frida. Zij heeft veeleer het gevoel een vreemdeling te zijn in haar eigen huis. Frida is en blijft overal een vreemde. Ze is ook niet in staat om contact te leggen. Als zij dat wel doet, heeft het altijd iets bedachts. Dat heb ik niet, maar ik herken het. Frida Vogels en Bert Weijde zijn dus eigenlijk overtreffende trappen van mij. Het probleem van Frida ligt trouwens in een veel moeilijker beheersbaar verleden dan het mijne. Ik ben gewoon verkeerd geprogrammeerd,

maar ik heb iets om op terug te vallen. Mijn jeugd. Daar zou ik ook niet over kunnen schrijven, want dat is zo duidelijk als het maar kan zijn. Dat heeft Frida niet. Toen ik haar voor de eerste keer ontmoette, zag ik onmiddellijk dat zij er niet op uit was om de blitz te maken. Hier diende zich iemand aan die met zichzelf bezig was. Dat herkende ik, alsof ik naar mijzelf keek.

Zowel in Bij nader inzien *als in* Met z'n drieën, *het derde deel van* De harde kern, *komen de artikelen die J.J. Oversteegen, Frida Vogels en u indertijd voor Propria Cures hebben geschreven, uitgebreid ter sprake. Hoever ginguw betrokkenheid bij dat studentenblad*?

In ieder geval heb ik het idee wel even gehad om met onze vriendenclub de redactie over te nemen. We vonden het niets wat in Propria Cures het daglicht mocht zien. Jaap Oversteegen had zijn 'Pleidooi ondanks een verloren zaak' erin gepubliceerd, een eerbetoon - uit naam van 'onze generatie' -aan Hans Gomperts. Ook Frida Vogels had erin gepubliceerd: 'Over vriendschap in de litteratuur', een artikel over Ter Braak en Du Perron. En ik had vier stukken geschreven die aanvankelijk allemaal waren geweigerd. Ze bleven in portefeuille en werden alsnog geplaatst, nadat een nieuwe redacteur was aangetreden, maar mijn lol was toen allang voorbij.

Ik geloof niet dat de overname van de redactie bij Frida een rol heeft gespeeld. Nadat zij haar artikel 'Over vriendschap in de litteratuur' had geschreven, werd ze onmiddellijk gevraagd om in de redactie plaats te nemen, hetgeen ze overigens weigerde. Frida heeft altijd vreselijk veel succes. Dat had ik dus niet. En Jaap Oversteegen had dat ook in veel mindere mate, zij het wel meer dan ik. Frida wordt altijd meteen gevraagd. Zij komt, ziet en overwint. Dat was in de vriendenkring al het geval, maar bij voorbeeld ook bij de Librisprijs. Zij maakt altijd een geweldige indruk op mensen. En terecht, want ze is een bijzonder mens. Zij is het tegendeel van Bert Weijde die overal werd uitgetrapt. Behalve door Frida, Lousje en mij.

Reconstructie van het verleden

Wanneer ontdekte u dat Frida Vogels een groot boek onder handen had?

In de veertig jaar die ze aan *De harde kern* heeft gewerkt, is ongetwijfeld het schrijven in haar dagboek ingegrepen. Omstreeks 1953 heb ik stukken uit haar *Mathematiques du coeur* mogen lezen. Dat was een van haar dagboeken. Later, toen ze in Parijs was, wist ik dat ze gedichten schreef. Die liet ze ook wel eens lezen. Ik wist niet dat er nog een boek in wording was. Daar zinspeelde ze ook niet op. Op een gegeven moment kwam ze met haar man bij ons langs. Ze pakte een paar mappen uit haar tas en zei: 'Ik heb een verhaal geschreven. Dat moeten jullie maar eens lezen.' Dat was *Kanker* en dat was dus lang voor het gepubliceerd werd. Daarna hoorden we een hele tijd niets. Ze vertelde niet dat ze met een vervolg bezig was, wel dat ze schreef. Ze is daar erg gesloten over. Eén keer vroeg ze of ze het manuscript van *Binnen de huid* nog eens mocht lezen, voor haar eigen boek. Maar verder hoorde je er nooit iets over, tot ze, ongeveer een jaar voordat ze het af had, twee stukken eruit voorlas: het eten met haar vader bij de Chinees, en een wandeling naar Holysloot, met de opmerking dat het waarschijnlijk nooit af zou komen.

Waarom is De harde kern *uiteindelijk bij Van Oorschot verschenen, en niet bij Meulenhoff waar haar vertalingen uit de Italiaanse literatuur - van Primo Levi, Cesare*

Pavese, Gavino Ledda, Giacomo Debenedetti en Salvatore Satta - werden uitgebracht?

Zij kwam niet als vanzelf bij Van Oorschot terecht, omdat die geen Italiaanse Bibliotheek heeft. Ze was een beetje schuw voor die uitgeverij. Mijn werk werd daar immers al uitgegeven. Ze wilde zich niet door een kruiwagen laten leiden of wat dit betreft ook maar de geringste verdenking op zich laden.

Aanvankelijk wilde zij *De harde kern* eigenlijk helemaal niet uitgeven, maar wij hebben daar sterk op aangedrongen. Uiteindelijk wilde ze het boek dan wel uitgeven, maar niet bij Van Oorschot. Toen is zij eerst naar Meulenhoff (waar ze voor vertaalde) en vervolgens naar een piepklein uitgevertje gestapt. Die man schrok zich natuurlijk dood: zo'n verschrikkelijk omvangrijk boek dat op het oog ook nog volstrekt onverkoopbaar lijkt. Daar heb je toch wel enig lef voor nodig. Vervolgens heb ik een keer tegen Gemma Nef kens gezegd dat Frida iets heel bijzonders had geschreven. Die bleek belangstelling te hebben en toen heeft Frida zich over haar bezwaren heen gezet. Ze had het niet beter kunnen treffen. Gemma was werkelijk enthou-

siast over *De harde kern*, zelfs enthousiaster dan over *Het Bureau*. Daar voelde ze meer affiniteit mee. Dit betekent dat Frida een haar erg passende uitgever heeft getroffen.

In De harde kern *theoretiseert Frida Vogels herhaaldelijk over het leven en het boek dat haar leven wordt. Zij spreekt in dit verband onder meer over 'de vervalsing van de herinnering' en 'het systematiseren van de leugens'. Zij zegt dat je daarmee krijgt te maken op het moment dat je het verleden zodanig probeert te reconstrueren dat je iets over jezelf te weten komt. Bent u het met haar eens? Ik vraag dit, omdat dergelijke theoretische passages over de eigen aard van de reconstructie van het verleden niet in* Bij nader inzien *of* Het Bureau *voorkomen*.

Dit is, naar mijn idee, een typisch Frida-probleem. Zij leeft in hoge mate theoretisch. Ze bedenkt de situaties al voordat ze die meemaakt. Ze legt voortdurend in alles wat er gaat gebeuren, alles wat er gebeurt en alles wat er is gebeurd, haar eigen ideeën - meer nog dan haar gevoelens. Ik kan deze benaderingswijze niet helemaal begrijpen. Op dit punt zijn we niet verwant aan elkaar. Ik heb bij haar het idee dat ze niet precies aanvoelt wat er gebeurt. Ze is te veel in beslag genomen door het feit dát het gebeurt om precies te kunnen waarnemen wát er gebeurt. Wat dit betreft is ze helemaal niet zoals Bert Weijde. Frida kan dus ook heel makkelijk twee of drie versies van een zelfde gebeurtenis vertellen, zonder dat dit onwaarachtig is. Je hebt bij haar altijd het gevoel dat er in haar hoofd zoiets als een instantie regeert die niet kan kiezen tussen de verschillende dingen die in de werkelijkheid gebeuren. Soms is in haar ogen het ene van belang, dan weer het andere. Het maken van een onderscheid daartussen en het ontwarren van tegenstrijdigheden in haar herinnering heeft ze, denk ik, nooit goed onder de knie gekregen. Zij heeft ook een grote behoefte om haar ideeën op te leggen aan wat ze heeft beleefd. Ze reconstrueert de werkelijkheid niet, ze herschept de werkelijkheid.

Aan *De harde kern* is te merken dat Frida veel meer moeite heeft gehad met het schrijven van haar boek dan ik met het schrijven van het mijne. Het kost mij niet de minste moeite om uit de werkelijkheid te kiezen, dat gaat razendsnel, terwijl zij er eindeloos over nadenkt, schrijft, herschrijft, verscheurt, opnieuw begint... Ik heb in *Het Bureau* maar weinig passages herschreven, een paar keer in dat hele dikke boek. Dan was ik ineens op het verkeerde pad geraakt. Ik heb die passages niet eens verscheurd. Ze staan nog netjes in het manuscript. Ik ben toen even een paar bladzijden teruggegaan, heb de draad op de andere manier weer opgepakt en ben doorgegaan. Ik schrijf zonder enig probleem te hebben met het kiezen van details. Zij heeft daar constant moeite mee. Er is op dit punt geen sprake van verwantschap tussen ons. We schrijven op een heel andere manier. De verwantschap zit in het feit dat we over een hoofdpersoon schrijven - en dat geldt ook voor Bert Weijde - die eigenlijk nergens anders mee bezig is dan zich rekenschap te geven van zichzelf of van zijn verleden. Scherp waar te nemen hoe hij of zij zich in verschillende situaties gedraagt. Dit alles op te schrijven. Met geen ander doel dan, als het boek eenmaal voor je ligt, met een gerust hart te kunnen zeggen: dit ben ik.

In de drie prozadelen van De harde kern *neemt het hoofdpersonage steeds een andere gedaante aan. In 'Kanker' is Berta Mees (een zij-figuur) niet eens het hoofdpersonage, maar een van de vele figuren die aan het ziekbed van oom Mario zitten. Het hoofdpersonage in* De naakte waarheid *is een vertellende ikfiguur die Berta heet. En in* Met z'n drieën *heet ze uiteindelijk zelfs Frida. Vogels is, zo zegt ze ergens in* De harde kern, *ooit met een ikverhaal begonnen, maar dat werd niets. Een naam blijkt objectiviteit in de hand te werken. Geldt dit ook voor* Het Bureau?

Jazeker. Dit boek had ik niet in de ikvorm kunnen schrijven. Het kijken naar mijzelf is een wezenlijk onderdeelvan mijn functioneren op het Bureau geweest. Jarenlang heb ik over mijzelf als over een hij figuur gedacht. Als ik *Het Bureau* in de ikvorm had geschreven, had ik veel dieper op mijn gevoelens moeten ingaan. Daar had de objectiviteit van het verhaal onder geleden. Dat is natuurlijk een schijnbare objectiviteit, maar de weergave van de buitenwereld - en daar ging het mij feitelijk om - was dan veel minder op de voorgrond gekomen, maar een beetje weggezonken in al die gevoelens en gedachten. Ik heb *Binnen de huid* wel in de ikvorm geschreven, want daarbij ging het me juist om de *monologue interieur*. Bert Weijde schrijft ook in de ikvorm. Een verhaal als ‘Strandwandeling’ had niet anders kunnen worden geschreven, moet je in de ikvorm schrijven.

Wat de vorm betreft, lijkt de roman ‘Kanker’ een beetje

op *Het Bureau*. Zoals Maarten op het Bureau functioneert, moet Berta een plaats binnen die Italiaanse familie krijgen. Daarvoor is de derde persoon enkelvoud het meeste geëigend. Bij het ontstaan van het tweede deel van *De harde kern*, de roman 'De naakte waarheid', heeft Frida gedacht: nu verander ik het perspectief,- ik schrijf alleen nog maar over mijzelf. Ze verschijnt als een ikfiguur te midden van allerlei mensen die niet bij hun werkelijke naam worden genoemd. Dat vond ze discreet. Wat mij betreft had de ikpersoon in het derde deel gewoon Berta mogen blijven heten.

Solidariteit

De harde kern is '*een verhaal over solidariteit*'*. Dat heeft het toch met* Het Bureau *gemeen?*

Ja, maar dan vooral de term. Berta is in *De harde kern* niet in staat om solidair te zijn, ze worstelt met de noodzaak daarvan, terwijl dat voor Maarten in *Het Bureau een* allereerste levensbehoefte is. Berta zegt zelfs ergens dat Maarten haar verwijt dat ze haar vrienden verraadt of iets dergelijks. Voor haar is solidariteit niet het allerbelangrijkste. Ze wil het wel graag zijn, maar ze blijft een eenling. Ze kan nooit deel uitmaken van een groep, hoe klein die ook is. Daarentegen lijdt Maarten wel onder het feit dat hij een buitenstaander is. Hij wil niets liever dan een groep vormen, zo graag zelfs dat hij niet eens ziet dat die groep helemaal niet bestaat. En dat ziet Berta weer wel. In *De harde kern* en *Het Bureau* is het woord hetzelfde, solidariteit, maar het probleem wordt vanuit een verschillende richting benaderd.

In De naakte waarheid, *het tweede deel van De* harde kern, *schrijft de ikfiguur Berta:* '*Als ik iemand tot vriend kies, ben ik solidair met hem tot in het onmogelijke. Dat wil zeggen, als hij zich gedraagt op een manier die de mijne niet is, dan val ik hem daarom niet af, maar dwing me hem te aanvaarden en te rechtvaardigen tot in de uiterste consequenties, waar hij al lang niet meer aan denkt. Maar tenslotte laat mijn eigen aard zich niet meer onderdrukken en dan barst er een geweldige rancune los, niet vanwege het oorspronkelijke verschil, maar vanwege het geweld dat ik me al die tijd heb aangedaan*'*. Ik neem aan dat Maarten Koning zich daarin niet kan vinden*.

Inderdaad, die forceert zich niet in zijn solidariteit. Maarten draait het eerder om en vraagt de anderen een bewijs van hun solidariteit. Dat kan hij doen, omdat hij zelf solidair is.

Het probleem van Berta wordt in die uitspraak van haar goed weergeven. Zij lijdt onder het feit dat ze niet solidair kan zijn. Ze wordt het dan *à tort et à travers*. Dit is een zichzelf opgelegde solidariteit en dat wreekt zich. Maarten is niet solidair tot in het oneindige toe. Vroeger - zoals in *Bij nader inzien* - riep hij iemand anders die de solidariteit op de een of andere wijze geweld aandeed, gewoon ter verantwoording. Dan was het mogelijk dat de solidariteit zich weer herstelde, indien die ander intelligent reageerde en zijn gedrag als een probleem bleek te zien.

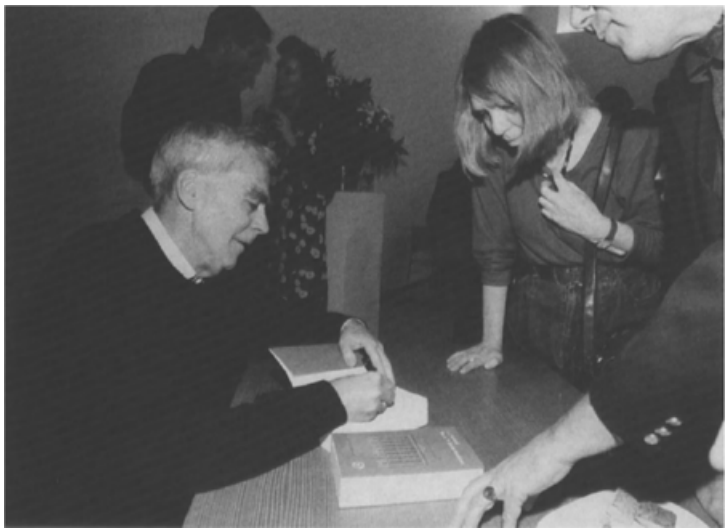
Je kunt de solidariteit op de proef stellen, maar daarin uit solidariteit een ander volgen daar waar hij van je verschilt is niet goed denkbaar. Als dat het geval zou zijn, dan zou Maarten zich op het Bureau ook nooit verzetten tegen Beerta. Daar komt geen ogenblik in hem op. Beerta moet veranderen, althans hij behoort geen beslissingen te nemen die Maarten niet accepteert. Maarten probeert wel met Beerta mee te denken, maar het houdt op als hij het niet meer met hem eens is. Maarten

is veel dominanter. Berta probeert zich te voegen, Maarten nooit. Hij is wel loyaal, maar dat is iets anders dan solidair. Loyaal ben je tijdelijk, solidair ben je altijd.

In De naakte waarheid *zegt het personage Karl: 'De mensen worden verwrongen door wat het leven ze aandoet. [...] de enige mogelijkheid van herstel is een werkelijk contact met een medemens*'. *Bent u het met Karl eens. En met zijn stelling dat wie sterk creatief is, misschien geen behoefte aan contact heeft?*

Tsja... je kunt uitspraken eigenlijk niet met iemand eens zijn. Je kunt het alleen met iemand eens zijn als je hem mag. Ik vind deze Karl, zoals Frida hem heeft getekend, een zwetser. Maarten is niet uit op contact met de medemens. Het is meer het deel uitmaken van een groep, maar daarin dan alleen zijn. Dat is het mooiste wat er is, maar als de nood aan de man komt, is die groep een eenheid. Er komt in 'En ook weemoedigheid', het vijfde deel van *Het Bureau, een* passage voor waarin ik dit onder woorden heb gebracht. Maarten vraagt zich af wat hij eigenlijk wil: 'Ik wil eigenlijk niets liever dan dat iedereen zijn weg gaat zonder tegen een ander op te botsen en hoogstens even pardon zeggen als hij iemand per ongeluk aanraakt'. Het gaat

dus niet zozeer om het contact als wel om het deel van een groep te zijn en daarin je eigen gang te kunnen gaan. In zo verre ben ik het niet met Karl eens. Hij is een charmeur. Haar centrale probleem is dat ze geen contact met mensen kan hebben. Daarover leest hij haar de les. Met deze Karl ben ik het natuurlijk nooit eens, wat hij ook gezegd zou hebben. Hij doet allerlei gratuite uitspraken waarin ook Paul de Hoes in *Bij nader inzien* grossierde.



J.J. Voskuil signeert *(foto Herman Nijhoff)*

Heeft u dat levensideaal van Maarten in Vuile handen *niet in de vorm van een droom tot uitdrukking gebracht, -die van 'een vluchteling in een vreemd land'*?

Ja, hij kan wel tussen mensen zijn, maar alleen als hij niets met hen te maken heeft. Dit besef wordt in een droom van hem verbeeld. Hij droomde dat hij uit de heuvels kwam en afdaalde naar de rivier. Nadat een boot hem heeft overgezet, komt hij in een kleine stad waar het kermis was. De mensen liepen er, als in de negentiende eeuw. Iedereen was zielsgelukkig. Niemand lette op hem, niemand kende hem. Dit is een voorbeeld van solidariteit: je bent in een kleine, gesloten stad; je neemt nergens aan deel, maar je bent er wel.

Ongetwijfeld vormen de Gedichten *die in het vierde deel van* De harde kern *zijn ondergebracht, de kiemcel van Vogels' tetralogie. Enerzijds lopen ze in de tijd op het voorafgaande vooruit, anderzijds verklaren ze het ook al. Welk gedicht van Vogels vat, naar uw smaak, de thematiek van* Bij nader inzien *en* Het Bureau *het beste samen? Of eenvoudiger gevraagd, welk gedicht vind u het mooiste?*

Dat heeft Frida mij ook gevraagd en toen heb ik een selectie van dertig gedichten gemaakt. Die zijn prachtig. Ik kan daar maar moeilijk uit kiezen, maar er is

een gedicht bij dat ze speciaal voor mijn vrouw en mij heeft geschreven. Dat is mij heel dierbaar. Het gaat over een bezoek van haar aan ons:

> Wij spraken met elkaar
> over het leven dat al achter ons ligt.
> In de schemering, in de gemakkelijke stoelen.
> Vermoeid naar buiten ziend leunden wij achterover.
> Onze krachten reiken niet meer, zo besloten wij.
> Wie toehoorde, trachtte ons nog aan te sporen,
> maar wij legden ons neer.
>
> Tijd verging. De lamp werd opgestoken,
> het eten werd op tafel gebracht.
> Comfortabel aangeschoven, proefden wij onze mislukking.
> Toch week de rij gevels die aan de ruiten drong
> nu terug uit de kamer, die zich vulde met ruimte.
> Hier bijeen, putten wij in het geheim nieuwe kracht.
> Nog was de plaats die wij bezet hielden de onze.

Dit gedicht heeft u ook aan het einde van Vuile handen *geciteerd, zij het zonder witregel. Ik ben zo benieuwd welke andere negenentwintig gedichten u heeft uitgekozen*. Ik denk wel dat ik het gedicht met de beginregel ‘Wij spraken met elkaar’ het mooiste vind, maar ik zal mijn lijstje er nog eens bijpakken. Het gedicht met de beginregel ‘Ik leef op angst’ spreekt me erg aan. Dat ken ik al heel lang, zeker al een jaar of veertig. Ze heeft het in haar gedichten overigens niet zo vaak over angst. Ook het gedicht met de beginregel ‘Gelukkig zijn; en niet weten waarom;’ vind ik prachtig. Deze vroege gedichten heeft ze mij destijds allemaal wel gegeven. Dan kwam ze uit Parijs en stak ze me een briefje toe. De gedichten van Frida zijn een beetje ondergewaardeerd. Hanny Michaelis, Lousje en ik hebben er alle drie onze keuze uit gemaakt. Dan blijken er toch grote verschillen te zijn. Het dichterlijk oeuvre van Frida Vogels is heel veelzijdig. Niet alles zal iedereen direct aanspreken, met het gevolg dat mensen zeggen dat de bundel te veel bevat. Ik kijk daar anders tegenaan: je moet je eigen gedichten er gewoon uitzoeken. Dat is het dan - voor jou.

In Bij nader inzien *en* Het Bureau *heeft u, via de omweg van het proza, veel over Frida Vogels en Bert Weijde geschreven. Waarom heeft u nooit een essay aan hen gewijd?* Het is heel moeilijk om Frida Vogels te begrijpen. Ik zou niet over haar durven schrijven. Zij zou onmiddellijk zeggen dat het onzin is, Ze zou zich ook verraden voelen. Dat is een beetje het probleem. Frida duldt niet dat er over haar wordt gepraat. Het is heel moeilijk om over haar te spreken op een manier die haar recht doet. Dat zou ik waarschijnlijk niet kunnen. Ik heb die behoefte trouwens ook niet, al heb ik nu toch iets over haar gezegd. Hetzelfde geldt voor Bert Weijde. Ook hem kun je maar moeilijk recht doen. Hij is een heel ander mens dan Frida. Je kunt zo iemand natuurlijk wel vergroten, maar je moet hem proberen te begrijpen. Zowel Frida Vogels als Bert Weijde heeft een deel in zich dat voor mij verborgen blijft. Er is verwantschap tussen ons, we vinden elkaar omdat we lang niet altijd literair bezig zijn, en daarmee houdt het op.

De twee eerdere afleveringen van ‘Het lam naast de leeuw. In gesprek met J.J. Voskuil’ verschenen respectievelijk in BZZLLETIN 248 (september 1997) en BZZLLETIN 251-252 (januari 1998).

J. Heymans (1954) is redacteur van BZZLLETIN.

Frida Vogels
Commentaar
Bij het gesprek van J.J. Voskuil met J. Heymans over zijn vrienden

Sinds *Het Bureau* begon te verschijnen, heeft J.J. Voskuil een lange reeks openbare gesprekken over zijn boek gevoerd, voor krant, televisie of volle zalen, met kennelijk gemak en plezier. De man of vrouw op de andere stoel is bij zo'n gesprek een beroepsvragensteller, al dan niet mede gedreven door oprechte belangstelling voor de zaak. In Voskuils geval meestal wel, wat de sfeer van de gesprekken veraangenaamde, maar de strekking ervan niet noemenswaard beïnvloedde. Voskuil laat zich niet vleien, provoceren of intimideren; hij zegt wat hij te zeggen heeft, zonodig over de hoofden van zijn wisselende gesprekspartners heen. Dat dit boeiend is, bewijst het succes.

Om na al die Voskuil-interviews nog een lange serie literaire gesprekken met de schrijver van *Bij nader inzien* en *Het Bureau* op te zetten, zoals J. Heymans heeft gedaan, getuigt van enthousiasme. Omgekeerd wijst Voskuils bereidheid om zich aan zo'n uitgebreid verhoor te onderwerpen op sympathie en een zekere verwachting. Wanneer de man in de andere stoel een vertrouwde figuur wordt, kan er ruimte komen voor tot dusver buiten zicht gebleven onderwerpen. Het derde gesprek in de serie is gewijd aan Voskuils vrienden, personages in zijn boeken, en schrijvers van eigen boeken waarin Voskuil weer personage is: BertWeijde en Frida Vogels. In al Voskuils interviews vielen die twee namen wel eens, maar alleen tegenover Heymans gaat hij er dieper op in. Niet zonder bedenkingen, zoals hijzelf zegt.

Een jaar geleden ongeveer verspreidde Van Oorschot, uitgever van Voskuil, Vogels en Weijde, een folder met brieffragmenten waarin elk van de drie zich over de twee anderen uitspreekt. Zo'n drieluik is daar de enig juiste vorm voor, maar Weijde is dood en Vogels wars van publiciteit; zodat Voskuil, wilde hij toch over zijn vrienden spreken, dat onvermijdelijk ook namens hen moest doen. En scheve positie, die mij weer noopt tot commentaar.

Weijde zei: ‘Als je vrienden bent, zou je eigenlijk altijd met de ruggen tegen elkaar moeten staan.’ Inderdaad, en Voskuil heeft dan ook vastgesteld dat vriendschap niet bestaat. Met dat voorbehoud geven die ruggen, die zowel onderling onbegrip als trouw uitdrukken, een goed beeld van de band tussen ons.

Alle drie hebben we elkaar in onze boeken geportretteerd: Voskuil uitvoerig en gedetailleerd, Weijde als niet meer dan initialen en stippen, en ik daartussenin. Alle drie hebben we geschreven uit een behoefte ons rekenschap te geven, zoals Voskuil zegt. Wat Weijde, al dood toen *De harde kern* en *Het Bureau* verschenen, ook van Frans Veen en Frans van der Velde, Voskuils en mijn portret van hem, gedacht zou hebben, één ding staat voor mij vast: dat hij die portretten, zogoed als Voskuil en ik de onze, aanvaard zou hebben als element van de eigen waarheid die ieder van ons op papier heeft proberen te zetten. Of hij het nu prettig vond om zo geportretteerd te worden of niet.

Ik voor mij heb me nooit met Henriette, Voskuil portret van mij, geïdentificeerd, wat echter niet wil zeggen dat ik *Bij nader inzien* ‘met gemengde gevoelens’ heb gelezen, zoals Voskuil zegt. Integendeel; ik las en lees die reconstructie van een voor het leven gedachte, tot niets verbrokkelende vriendschap waar ikzelf ook een aandeel in had met geestdrift, maar het is Voskuils verhaal, niet het mijne. Henriette is een element van dat verhaal, op mij gemodelleerd, maar uit de aard der zaak Voskuils creatie. Ze verbaast en irriteert me zoals ik Voskuil moet irriteren en verbazen, en ontroert me ook, omdat ze met sympathie is beschreven; van die

persoonlijke gevoelens afgezien, vind ik Henriette een mooi portret, waarin ik mijzelf best kan herkennen, maar Voskuil veel beter. Hoe scrupuleus ‘naar het leven getekend’ ook, al Voskuils portretten dragen zo onmiskenbaar het stempel van hun maker dat ieder voor zich vrij blijft om de gelijkenis af te wijzen. Wat echter kortzichtig zou zijn.

Toen Voskuil *Bij nader inzien* schreef, meende hij zijn vrienden-personages zo goed te kennen dat hij ze ook in soloscènes liet optreden en pretendeerde hun ge-

drag dan net zo exact te beschrijven alsof hij het zelf waargenomen had: ‘Ze kunnen niet anders,’ zei hij overtuigd. Toen het boek uit was, droomde hij ervan dat zijn vrienden zijn verhaal met het hunne zouden beantwoorden. Idealiter geldt zowel het een als het ander voor de tweehonderd of daaromtrent personages van *Het Bureau* nog steeds.

Dat boek, het minutieuze verslag van het dagelijkse doen en laten van Maarten Koning en zijn medeambtenaren, een heel ambtenarenleven lang, is geen product van een verborgen camera, noch een wraakneming achteraf voor levenslang opgelopen frustraties. Het is, net als *Bij nader inzien* dat was, de uitkomst van een zoektocht naar menselijk fatsoen. Voskuils nooit verslappende aandacht voor al zijn personages is, men vergisse zich niet, een daad van solidariteit. Elke dag weer wordt de hele populatie van het Bureau getoetst aan dezelfde criteria van menselijkheid waaraan Maarten Koning, ambtenaar tegen wil en dank, zelf zou willen voldoen. De uitslag blijft tot het laatst toe onbeslist en dat geeft het boek zijn spankracht, over al die duizenden pagina's heen.

Solidariteit, zegt Voskuil, is voor hemzelf een natuurlijk gegeven en voor mij een probleem. Wat het voor mij is, laat ik voor het ogenblik daar. Nu treft me de groeiende discrepantie, in de loop van het boek, tussen Voskuils heldere waar neming van het leven op het Bureau en Maartens gefrustreerde behoefte om althans van *zijn* afdeling daar een hecht verbonden groep met hemzelf als spil te maken. Hoewel hij in zijn collega's op het Bureau, anders dan in de vrienden van *Bij nader inzien*, niets heeft belegd, en ondanks de waarschuwingssignalen die hijzelf dagelijks verzamelt, neemt die illusie of obsessie onweerstaanbaar bezit van hem; het Bureau breidt zich als een olievlek over Maartens leven uit en dreigt ook zijn huis aan te tasten. De extravagante, soms potsierlijke woede-uitbarstingen waarmee zijn vrouw Nicolien zich daartegen verzet en een ander, echter leven bewaakt, met als hoogte- en dieptepunt de ruzie waarin ze hem honend toebijt ‘*Jij* solidair!, -die scènes, waarin een door niets kapot te krijgen zekerheid zo ongenadig, hilarisch en aangrijpend gestalte krijgt, zijn het hart van het boek en horen tot de topprestaties ervan.

Aan Voskuils vrouw, die bij interviews altijd aanwezig is, wordt nogal eens gevraagd of haar portret als Nicolien haar niet onaangenaam treft. Natuurlijk niet, is het antwoord. Een antwoord dat voor de meeste andere personages van het Bureau niet zo makkelijk te geven is en dat toch bijna altijd het juiste zou zijn. Ze zijn stuk voor stuk met dezelfde rigueur (niet te verwarren met objectiviteit, al doet Voskuil zelf dat soms wel) geobserveerd en getekend; wie tegenover Voskuils waarheid een eigen waarheid te stellen heeft, moet dat vooral doen. Het enige waarover men zich zou kunnen beklagen is Voskuils superieure schrijftalent.

Voskuil vindt het een gemiste kans dat ik het dagboek dat Weijde voor zijn psychiatrische behandeling schreef en dat hij ooit zelf bewerkte tot ‘Proloog’ voor zijn levensverhaal, niet in *Onder het ijs* heb opgenomen. Inderdaad: een boek bestaand uit dat vroege dagboek, het Psychiatrisch Dagboek en de verhalen, en het zelfonderzoek (waarover later) zou een genuanceerd, veelzijdig beeld hebben gegeven van de kwetsbare, angstige, door fobieën en obsessies gekwelde, en met een ongeëvenaard vermogen tot introspectie begaafde jongen die Weijde toen was. Maar het was niet het boek dat hijzelf twintig jaar later wilde maken.

Dat ik het bezorgen van Weijdes nalatenschap niet zomaar op me heb genomen, heb ik in mijn eigen boek verteld. Door de jaren heen had Weijde me veel van wat hij schreef voorgelezen. Wat daarbij vooropstond was, dat hij en ik ons leven aan eenzelfde onderneming wijdden: het beschrijven. Hoe verschillend onze levens en onze boeken ook waren, allebei zochten we een samenhang of evenwicht, een punt

vanwaar je je leven kunt overzien en met een gerust hart zeggen: zo was het. Anders gezegd, ook Weijde en ik zochten menselijk fatsoen, maar we zochten het in onszelf en hadden daar onze handen aan vol. Die gelijke inzet verbond ons. Toen dan opeens kwam vast te staan dat hij zijn boek nooit meer af zou maken, boden zowel Voskuil als ik hem aan om zijn werk na zijn dood te bezorgen.

Voskuil stelde hem voor om zijn dagboek te bewerken. Dat weigerde hij, omdat het dagboek ‘klad, in alle opzichten’ was. ‘Het zal me geen gemoedsrust geven,’ schreef hij mij, ‘als ik weet dat als ik eenmaal dood ben iemand anders aan mijn dagboeken zal werken, zelfs als het Han is. Ik zal komen spoken, bij wijze van spreken.’ Het dagboek moest vernietigd worden, wat dus

is gebeurd. ‘Han meent,’ schreef Weijde me nog, ‘dat je een dagboek schrijft als afrekening met het een en ander. Nee, corrigeerde ik, bij mij gaat het meer om een afronding. Dat lijkt een subtiel verschil, maar het is een groot verschil.’

Ik antwoordde hem dat als ik op dat moment zou moeten beslissen zoals hij het moest doen, ik alles wat ik geschreven had zou vernietigen, behalve het deel van mijn boek dat af was. ‘Ook al ben ik nog niet klaar, wat daar staat betekent toch: zo ben ik, zo is mijn leven geweest, en dit heb ik ervan gemaakt. Dat wil ik wel aan anderen laten weten, in tegenstelling tot mijn dagboek, dat net als het jouwe materiaal is voor eigen gebruik. Dat lijkt me het criterium. Wat je mij voorgelezen hebt, heeft voor mij in elk geval bestaansrecht.’ Dat criterium aanvaardde hij. Hij zocht uit wat hij wilde bewaren en gaf me de teksten. Ik zou ‘zijn verhaal in zijn woorden vertellen’, zo drukte hij het uit.

Ik geloofde toen dat ik de lijn in Weijdes boek kon zien, ook al was het niet af. Daar heb ik me wel en niet in vergist. ‘A quest for reality’ heet mijn eerste gedicht, een titel die op mijn hele boek van toepassing is, maar nog veel letterlijker en dramatischer op leven en schrijven van Bert Weijde.

De eerste impuls tot een levensbeschrijving, een gevoel van innerlijke chaos en urgentie dat met woorden bedwongen moet woorden, is zo zeldzaam niet. Uit zo'n eerste impuls ontstonden zowel mijn gedicht ‘Voor mijn vader’ als Weijdes ‘Strandwandeling’, die beide alles wat zou volgen in aanleg bevatten. In de Strandwandeling, het eerste dat Weijde na zijn ontslag uit de kliniek schreef, begeeft de schrijver-hoofdpersoon zich naar het barre winterse strand om uit het zicht van de mensen te verdwijnen, wie weet voorgoed. Hij ontwaart een heer in bruine jas die bij een strandpaal zit en hem danig verontrust, beklimt een duin, tracht de zee te benoemen, en keert terug. De ondeelbare stip van zijn aanwezigheid in die ijzige wereld dijt uit tot een innerlijke kosmos die alles wat waargenomen kan worden omvat en naar eigen wetten regelt; het is de ongehoord lucide, subtiele beschrijving van een mens-alleen, een mens op de vlucht, een mens zoals die eigenlijk niet kan bestaan. Godslasterlijk, noemde Voskuil zulk schrijven ooit. Menselijk gesproken was het niet vol te houden. ‘Ik kan heus nog wel wat anders dan zo'n Strandwandeling maken’ zei Weijde later, wat meer een menselijke dan een literaire ambitie geweest zal zijn.

Bert Weijde, 1961 *(foto: J.J. Voskuil)*

Na de Strandwandeling schreef Weijde nog een aantal korte verhalen en toen een langer, ambitieuzer verhaal, over een verliefdheid die in de vrije wereld tot aanzienlijk meer praktische verwikkelingen leidde dan in de kliniek, maar die desondanks even naamloos, stuurloos en onvervuld bleef als de episodeszuster de Wit en Tanja in het Psychiatrisch Dagboek. Ook op papier wist Weijde er geen zin aan te geven. Noch de hoofdpersoon-schrijver, noch zijn tegenspeelster krijgen in zijn verhaal een eigen gezicht, zo-

dat er geen sprake is van eenbinding of botsing tussen mensen; wat er te zien komt, is opnieuw het gedachteleven van de ikfiguur, nu gevangen in een slingerbeweging tussen begeerte en frustratie, waaruit hij tenslotte door een ingreep van buitenaf wordt verlost. Aanvankelijk wilde Weijde het verhaal van Petra publiceren, omdat het toch een poging was geweest om greep te krijgen op de werkelijkheid; maar toen hij inzag dat hij zich tekort gedaan voelde en revanche wilde nemen, zag hij ervan af. ‘Om dat goed te krijgen, had ik nog twaalf jaar nodig gehad,’ zei hij er later van. Intussen stapelden de beschreven fragmenten van zijn leven zich ook weer tot een chaos op. Hij wilde zichzelf nu in een ‘totaalbeeld’ vatten en verdiepte zich daartoe in een zelfonderzoek, gebaseerd op zelfobservaties, droomanalyses en herinneringen. Het nam hem jarenlang in beslag en bracht tal van grillige lijnen en patronen aan het licht, maar niet de ene samenhang die een bestaan verzekert; een ‘onbekende factor’ bleef hem ontsnappen, wat hem moedeloos maakte alsof ‘mijn hele leven zoals ik dat met mijn dagboeken georganiseerd had op een vergissing berustte.’ ‘De fout was’, zei hij later, ‘dat ik te veel met één oog naar de psychiater keek - wat vindt hij ervan?’ Ten slotte besloot hij om ‘de aandacht niet meer zo nadrukkelijk op mijzelf te vestigen’ en begon een dagboek over zijn werk, ‘ter zelfbescherming: om mezelf te begrijpen in mijn relatie tot de anderen.’

Dat Werkdagboek had het tweede deel van Weijdes levensbeschrijving moeten worden, na het Psychiatrisch Dagboek en de verhalen. Daarop hadden dan nog moeten volgen een boek over zijn voorgenomen toetreding tot de vrijmetselarij in het voetspoor van zijn vader, een levensgeschiedenis van zijn vader, een verslag van de dood van zijn vader, een dagboek over een vakantiereis met zijn broer na hun vaders dood, en de brieven die hij mij tijdens zijn ziekte schreef ‘bij wijze van testament’. Het vroege dagboek en het zelfonderzoek, onhandig geschreven en mislukt, sloot hij uit: ‘Wat niet af is, kan niet doorgegeven worden.’ Van *Wending*, het vrijmetselaarsboek, af waren al die manuscripten voltooid en deels door Weijde zelf persklaar gemaakt; *Wending* had hij ook ter publicatie aangeboden. Het Psychiatrisch Dagboek en het Werkdag-boek daarentegen bestonden alleen in klad, in tal van verschillende fragmentarische versies. Beide boeken moesten eindigen met een morele overwinning van de schrijver-hoofdpersoon op het over hem gestelde medisch-maatschappelijke gezag, maar aan het Psychiatrisch Dagboek ontbrak dat slot, en het Werkdag-boek eindigde, al naar gelang de versies, met een afgang of in chaos.

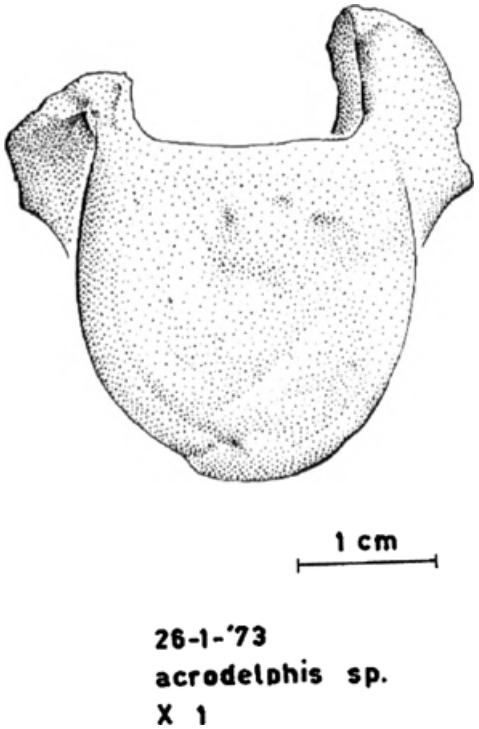
Hoe Weijde zijn hele huis overhoop haalde om het ontbrekende slot van het Psychiatrisch Dagboek, misschien zoekgeraakt, maar mogelijk ook nooit geschreven, terug te vinden en God aanriep om zich in de gedaante van dat essentiële document te manifesteren; en hoe ik toen, kort voor zijn dood, tussen andere papieren een notitie vond waarmee de leemte aangevuld kon worden, heb ik in mijn boek verteld. In werkelijkheid is het voor de lezer van het Psychiatrisch Dagboek niet van groot belang of het krachtdadig optreden waarmee de hoofdpersoon-schrijver zijn ontslag uit de kliniek van de dokter-directeur afdwingt nu al dan niet zo heeft plaatsgehad. Van belang is, dat Weijde zijn hulpzoeken bij en tegelijkertijd zich afzetten tegen de psychiatrie niet als willoos slachtoffer heeft beschreven, maar als een mens die weliswaar in zichzelf en in de mazen van de maatschappij verstrikt is geraakt, maar zichzelf opheldering verschaft en zich opmaakt om zijn leven zelfstandig te besturen; zodat de bevrijdende ontknoping ook voor de lezer als de juiste, enig mogelijke komt, of die nu in een krachtmeting met de directeur of in de twee halve flesjes jenever en advocaat die Weijde zichzelf bij thuiskomst gunt wordt uitgedrukt. Anders gezegd, het boek heeft richting en spanning; voor mij die het moest bezorgen

betekende dat, dat ik zonder grote twijfels mijn weg door Weijdes vele verschillende versies kon vinden. Met het Werkdagboek was dat anders.

Het Werkdagboek had een kentering moeten worden. Het was, na het verhaal van Petra, opnieuw een aanslag op de werkelijkheid. Met behulp van het dagboek wilde Weijde zijn plaats in de wereld innemen: niet meer als mens-alleen, maar als mens tussen mensen. Het zou een plaats zijn in de marge, noodgedwongen door zijn psychiatrische verleden, maar ook en vooral uit vrije verkiezing, omdat de maatschappij niet deugt en hij voor zich er niet in paste; een plaats die de zijne was en die hij voor zichzelf zou bevechten.

Toen hij aan het dagboek begon, werkte Weijde al zo'n tweeëneenhalf jaar bij een zogeheten ‘werkobject’ van de Gemeentelijke Sociale Dienst waar reproducties

(afgietsels en tekeningen) van paleontologische voorwerpen voor didactisch gebruik werden gemaakt. Zo'n bedrijfje is niet in eerste plaats uit op nuttig rendement; het biedt zijn werknemers-patiënten broodwinning, bezigheid en bescherming, en de directeur heeft dienovereenkomstig niet alleen de zakelijke leiding, maar ook medisch gezag over zijn personeel. Het was een gemeenschap van ‘kwetsbare mensen’ zoals Weijde zegt, en aan sommigen, zwakker en kwetsbaarder dan hijzelf, voelde hij zich ‘moreel gebonden’. Daarnaast had hij ook een zakelijke verantwoordelijkheid. Hij was als tekenaar aangesteld, maar vervulde mettertijd een soort sergeantenfunctie: hij gaf leiding aan anderen, werd aansprakelijk gesteld voor hun prestaties en soms bij overleg over praktische zaken betrokken, en net als een echte sergeant hoorde hij voor de directeur bij de troep, voor de troep bij de directie, en weifelde zelf over zijn plaats. In de openingsscène van het boek, waarin de hoofdpersoon-schrijver na sluitingstijd de ronde doet en alle nalatigheden herstelt, wordt die netelige positie prachtig getekend.



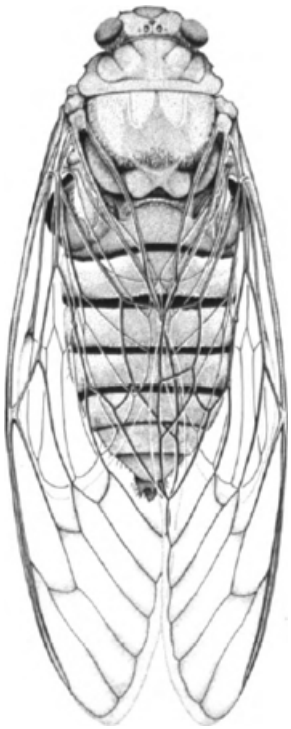
Meteen na die eerste scène valt de spanning weg, alsof de belangstelling van de schrijver voor zijn onderwerpen al dadelijk verflauwt. Wat volgt, zijn minutieuze verslagen van het dagelijks doen en laten op het werk; het boek lijkt daarin op *Het Bureau*. Maar de kracht van *Het Bureau* ligt in Voskuils onuitputtelijke belangstelling voor mensen, zijn daaruit voortvloeiend, nooit betwijfeld goed recht om over ze te schrijven, en zijn overtuiging dat je ze op hun gedrag kunt en moet beoordelen. Weijde is niet geïnteresseerd in mensen. Hij ziet ze liever niet, zoals hijzelf liever niet gezien wil worden, voelt zich schuldig als hij over ze schrijft, vreest van de weeromstuit dat ze hem bespieden, en vermoedt - alweer met een blik op de psychiater -achter nagenoeg elk woord of gebaar een verzwegen andere bedoeling. Wat zijn grote kracht is, zijn vermogen tot introspectie, komt nu niet meer aan bod: omdat het doel immers is ‘mijzelf in mijn relatie tot anderen te begrijpen,’ heeft hij voor de gespreksvorm gekozen en houdt zich daar strikt aan. Het resultaat is een lange reeks scrupuleus genoteerde, eindeloos herschreven en van commentaar voorziene gesprekken waarin niet één herkenbaar mens - ook de schrijver zelf niet -aan het woord komt. Er zijn wel mooie silhouetten, zoals die ook in het Psychiatrisch

dagboek staan: waargenomen vreemde wezens die fungeren als ‘innerlijk behang’. Maar in de kliniek, waarin ieder mens met zichzelf alleen is en geen andere taak heeft dan genezen, was dat adequaat; in de maatschappij, en al is het dan maar in de marge, gaat het erom zich als individu met andere individuen te meten. Dat gaat boven Weijdes krachten.

Typerend genoeg doet het morele probleem zich aan hem voor als een tijdsprobleem. Hij heeft zichzelf als

regel voor het dagboek gesteld om alles op datum, op de dag zelf, en in de onvoltooid tegenwoordige tijd te noteren om zo dicht door mogelijk bij de feitelijke werkelijkheid te blijven. Maar omdat het dagboek ‘klad, in alle opzichten’ is, vergt het uitwerken van zijn notities veel tijd, zodat hij op den duur ver bij zichzelf achter raakt. Dat brengt hem in paniek. Hij verzuimt het werk om het dagboek op orde te brengen, komt daardoor in de problemen met het werk, terwijl er bovendien gaten in het dagboek vallen, verslaapt zich steeds vaker, verzuimt opnieuw, en vraagt ten slotte ontslag. In een pijnlijk slotgesprek moet hij dat dan voor de directeur en een maatschappelijk werker motiveren. Het verrassende resultaat is, dat hem kort daarna een volledige WAO-uitkering wordt toegekend. Nu hij de tijd aan zich heeft, kan hij het Werkdagboek in alle rust redigeren. ‘Als ik klaar ben, zal ik precies op papier hebben waarom en waardoor ik niet kan werken,’ tekent hij aan. Hij schrijft en herschrijft en wordt hoe langer hoe bedrevener in het soepel weergeven van gesprekken. In een dagboeknotitie berekent hij hoeveel uren hij in de laatste maanden aan zijn werk heeft besteed en komt, met kennelijke voldoening, op ruim een volledige werkweek uit. Het is of hij toch zijn plaats heeft gevonden en zich zowel van zijn persoonlijke als zijn maatschappelijke verantwoordelijkheid kwijt. De bevrediging die hij in het handwerk van het schrijven vindt, dringt het morele probleem dat de inzet van het Werkdagboek was naar de achtergrond; maar het blijft daar wel hangen, en al doende gaat het boek hem hoe langer hoe meer tegenstaan. Als zijn vader, zelf vrijmetselaar, een al eerder gedaan voorstel om toe te treden tot de vrijmetselarij herhaalt, grijpt hij de gelegenheid aan en laat het Werkdagboek liggen voor het vrijmetselaarsboek, dat van het begin af alleen een intellectuele, geen morele uitdaging is. Gevraagd naar zijn reden om vrijmetselaar te willen worden, antwoordt hij ‘als therapie’.

Ik heb jarenlang geprobeerd om uit Weijdes enorme berg beschreven papier het verhaal van zijn poging om ‘mezelf in mijn relatie tot anderen te begrijpen’ te distilleren. Dat ik dat zo lang tegen beter weten in volgehouden heb, spreekt eigenlijk wel vanzelf.



Met de mislukking van het Werkdagboek viel het fundament onder de latere boeken weg. Die zijn niet goed, dat ben ik met Voskuil eens, maar zulk karikaturaal gefröbel als hij ervan maakt, zijn ze ook niet. Weijde schreef ze, zoals hij zijn leven lang geschreven had, ‘om zichzelf niet in de steek te laten’; om zijn leven, nu geslonken tot de kleinste kring van zijn naaste familie en zijn poezen, zonder wanhoop door te komen en ten slotte op het nulpunt af te ronden. In een bladzij van de levensgeschiedenis van zijn vader, een boek opgebouwd uit zorgvuldig voorbereide, accuraat genotuleerde wekelijkse vraaggesprekken, wordt dat simpel en naar mijn smaak ontroerend uitgelegd.

Onder het ijs is een compromis is geworden. Het begint

in medias res, zoals afgesproken was, maar het reikt niet tot het slot en het is geen afgerond geheel. De afspraak was dat ik Weijdes verhaal in zijn woorden zou vertellen; ik heb het nu toch in de mijne gedaan. Misschien kan er nog eens een vervolgdeel komen op *Onder het ijs*, met het Zelfonderzoek als kern, het vroege dagboek als aan-, en een keuze uit de latere boeken als afloop. Dat zou geen boek worden zoals Weijde het zelf wilde maken. Maar het zou hem wel recht doen.

Over mij laat Voskuil zich heel omzichtig uit. Gevraagd waarom hij nooit een essay over mijn boek heeft geschreven antwoordt hij dat ik dat zeker onzin zou vinden, en me ook verraden zou voelen. ‘Frida Vogels is heel moeilijk te begrijpen,’ zegt hij.

Anders dan Voskuil ben ik na het verschijnen van mijn boek alle publiciteit uit de weg gegaan. Ik wilde gewoon doorleven, dat wil zeggen: anders dan eerst omdat mijn boek nu af was, maar zonder activiteiten en beslommeringen waar ik geen zin in had. Ik wilde vooral geen ‘literaire figuur’ worden. Omdat mijn boek onverhoopt succes had, baarde die houding opzien en voor korte tij d werd ik wel degelijk een literaire figuur, zij het een voortvluchtige. In de Volkskrant, geloof ik, werd een soort identikit afgedrukt waarvan alleen de schoenen leken, en in een andere krant een serie geschreven portretjes door vrienden en bekenden die een ijverige journaliste verzameld had. Ik vond dat niet prettig. Maar de jacht werd al gauw weer gestaakt en toen bleef alleen mijn boek over, goed of niet goed, bestemd om gelezen te worden. Zo had ik het me voorgesteld, maar zo ging het niet precies. Daar waren twee redenen voor. Ten eerste vervaagde het boek voor mijzelf, doordat ik nooit met een lezer ervan werd geconfronteerd en zelfs, omdat ik in Italië woon, niet eens met de taal waarin het geschreven is. Het werd op den duur twijfelachtig of ik wel ooit een boek had geschreven. Dat ik het in de kast kon zien staan, overtuigde me daar niet van; het hinderde me eerder, omdat niemand het ooit uit die kast haalde om het te lezen. Het enige dat me bevestigde dat ik een boek geschreven had, was een tevoren ongekend gevoel van rust en ruimte.

Ten tweede kwam ik opnieuw in de literaire wereld terecht door het enorme succes van het boek van Voskuil. Voskuil en ik zijn een leven lang bevriend, we hebben elkaar in onze boeken geportretteerd: nu *Het Bureau* in de schijnwerpers stond, werd er ook weer een schijnwerpertje op mij gericht. Dat ik me schuil bleef houden, was nu een uitgemaakte zaak; het wekte geen verbazing meer en scheen gemakkelijk uit mijn boek zelf verklaard te kunnen worden. Dat snijdt immers ongebruikelijk diep in mijn eigen vlees. De conclusie dat ik het zelf slecht aankon, lag voor de hand, en scheen bevestigd te worden door de verhalen over mijn levenslange geschrijf eraan en over mijn aanvankelijke onwil om het te publiceren. Contactgestoord, depressief, schrijven als therapie, waren de woorden die nu vielen en - ook blijkens het gesprek met Voskuil - blijven vallen. Datvind ik ook niet prettig. Het is weer een niet lijkend portret, maar nu een veel waarschijnlijker en ongetwijfeld hardnekkiger dan het eerste.

Daar kan ik weinig tegen doen. Het zal hopelijk wel weer uitslijten. Laat ik maar een paar kanttekeningen maken bij wat Voskuil over me zegt.

Het artikel ‘Over vriendschap in de litteratuur’ in Propria Cures schreef ik indertijd wel degelijk omdat mijn vrienden de redactie wilden bestormen en ik vond dat ik niet mocht achterblijven, al trok het idee mijzelf niet aan. Zodoende moest het wel een moeizaam, geforceerd stuk worden; ik beleefde weinig plezier aan het schrijven ervan en nog minder aan de publicatie. Er was niets van te begrijpen, dat zag ik zelf ook wel, maar de wijsgerige toon bezorgde me toch een succes: mijn vader prees

het en een jongen van de redactie van PC kwam op mijn kamer kijken wat voor meisje ik was, wat hem niet meeviel. Dat nooit meer, dacht ik toen.

Dat ik veertig jaar, mijn hele volwassen leven, aan mijn boek heb besteed, ja, dat is waar. Het betekent zeker niet dat ik al die tijd niets anders heb gedaan, maar wel dat me bij alles wat ik deed een steeds weer wijkend doel voor ogen stond. Een op zichzelf nietig doel: niet meer dan gevoel van vrede.

Toen ik twintig was, schreef ik het lange gedicht ‘Voor mijn vader’ dat mijn leven tot dat ogenblik en zo als ik het toen kon zien samenvat. Het gedicht eindigt met een vraag. Het was ontstaan uit onmacht, angst en tekort en mondde weer uit in onmacht, angst en tekort, maar in het gedicht had ik dat overwonnen. Het overrompelende gevoel van vrijheid en zekerheid

waarmee ik het geschreven had, bracht me op de gedachte dat er een tegenwicht was: dat ik me met mijzelf en de wereld kon meten en niet noodzakelijk hoefde te winnen om gerust te zijn.

Die hoop op een uiteindelijk evenwicht was de onbewezen veronderstelling waarmee ik aan mijn boek begon, maar ik begon ook met een verwarring die zo groot was dat ik niet wist waar ik moest beginnen, zodat ik over die onberaden onderneming maar liever zweeg.

Ik ben voor Meulenhoff, de uitgever van Van Schendel, gaan vertalen door toedoen van toedoen van Kennie van Schendel, die me in contact bracht met Laurens van Krevelen, toen directeur van de uitgeverij. Voor mijn eerste vertalingen had ik alleen met Van Krevelen zelf te maken, wat zo prettig was dat ik toen dacht dat ik mijn boek, als het ooit af zou komen, aan Van Krevelen zou aanbieden. Later liepen de contacten, uiterst stroef en moeizaam, over een redacteur die voornamelijk in verkoopcijfers dacht; ik zag toen ook beter dat Meulenhoff een groot, florerend bedrijf was, waar ik me niet op mijn plaats voelde. Zodoende ging ik, toen het boek dan af was, er niet mee naar Meulenhoff (waar Van Krevelen nu trouwens directeur af was), maar naar Goossens, voor wie ik intussen ook iets had vertaald. Goossens was toen een eenmansbedrijfje, gevestigd in een Betuwse boerderij en dat leek me juist goed. Goossens zag er niets in. Daarop heb ik het dan naar Van Oorschot gebracht, wat van het begin af aan mijn eerste keus geweest zou zijn, ware het niet dat *Bij nader inzien* al bij Van Oorschot verschenen was en ik mijn boek niet als het-boek-van-Henriette wilde publiceren. Maar uiteindelijk vond ik dat een kinderachtig bezwaar en stapte erover heen. Ik had het niet beter kunnen treffen.

Aan Kennie van Schendel heb ik het grote stukken van mijn boek al terwijl ik het schreef voorgelezen en met haar praatte ik er ook over. Aan Voskuil wilde ik me pas bloot geven als ik me sterk voelde staan, en dan ook zonder iets achter te houden.

Dat ik mijn boek oorspronkelijk niet wilde uitgeven, klopt dus niet, maar het moest eerst af zijn en ik geloofde er zelden in dat het ooit zover zou komen. Toen ik *Kanker* aan Voskuil en zijn vrouw liet lezen, drong vooral de laatste erop aan dat ik het zou publiceren. Dat wilde ik niet. *Kanker* was een fragment; wat daar stond, was wel iets dat ik mijn vrienden mee te delen had, maar meer niet. Ik had toen, meer dan tien jaren leven en schrijven verder dan het gedicht voor mijn vader, een heel wat concreter voorstelling van mijn boek: ik wist nu dat *Kanker* de buitenste kring was van een wereld die ik verder moest verkennen, ordenen en verklaren. In *Kanker* had ik een eerste balans opgemaakt, uitgedrukt in een geluksmoment op een topje boven zee -alle drie de prozadelen van mijn boek eindigen op een topje met uitzicht over zee, al volgt er in *Kanker* dan nog een epiloog. Maar op zichzelf had die buitenste schil geen waarde. Een gedichtenbundel had ik toen ook wel kunnen publiceren, maar dat wilde ik net zomin. De gedichten zijn de binnenste kring, het hart van het boek, dat daar zijn kracht aan ontleent.

Toen het hele boek af was daarentegen, moest het ook gelezen worden. Ik zou erin gestikt zijn als dat niet had gekund.

Voskuil zegt dat ik ‘soms twee of drie versies van eenzelfde gebeurtenis kan vertellen zonder dat je het gevoel krijgt dat het onwaarachtig is' en dat ik 'te veel in beslag wordt genomen door het feit dát er iets gebeurt, om precies te kunnen vaststellen wát er gebeurt.’ Dat is allebei goed gezien. Het is wat je kunt verwachten van een kind, dat nog in een droomwereld leeft en niet aansprakelijk is voor zijn daden. Maar dat was ik wel; ik was geen kind. In zijn simpelste betekenis is mijn boek het verhaal van iemand die veertig jaar te laat volwassen wordt en zich, bij

gebrek aan werkelijkheidszin, op een na gedane zaken langzaam opklarend gevoel voor wat echt en onecht, recht en krom is, onderkent. Zo iemand volgt dwaalsporen en maakt brokken. Wat Voskuil niet ziet, en datis typerend voor zijn statische kijk op mensen en dingen, is dat er ontwikkeling zit in dat gedrag.

Voskuil zegt dan verder dat ik ‘in hoge mate theoretisch leef’, wat ongelukkig is uitgedrukt. Natuurlijk is een van de verschillen tussen zijn boeken en het mijne dat ik abstracte woorden gebruik, maar gewoonlijk zijn die woorden de tastende benadering van iemand die niet scherp ziet. Het is behelpen.

Ten slotte is ook Voskuil van mening dat ik ‘niet in staat ben tot contact’ en zelfs ‘een vreemdeling ben in eigen huis’. Dat laatste zeg ik zelf, halverwege het tweede deel van mijn boek: halverwege de reis van

buiten naar binnen, van abstractie naar werkelijkheid, van vreemd naar eigen en van verweg naar thuis. Toen ik het gedicht voor mijn vader schreef, bleek de afstand tussen die twee, hoewel miniem, onoverbrugbaar, en behalve de gedachte voor het boek, gaf dat me ook de impuls om al het bekende in de steek te laten en weg te gaan. ‘Om me met mijzelf en de wereld te meten,’ zo formuleerde ik dat toen, theoretisch, jawel. Ik had een streep onder het verleden gezet en nu zou ik het anders doen. Ik zwierf dus weg, en het eerste wat ik daarover te berichten had, was *Kanker*.

Vóór *Kanker* had ik andere verhalen over mijn belevenissen in Parijs en Italië, en later over Stefano's vrienden en Stefano's familie geschreven. Maar al die verhalen begonnen en eindigden bij mijzelf. In *Kanker* richtte ik me tot Stefano. Ik zag en beschreef mijzelf in zijn huis en onder de zijnen, betrokken bij hun levens, hoe ver ik er ook buiten bleef staan. *Kanker* liet ik Voskuil wel lezen. ‘Ik had nooit gedacht dat je dat zou kunnen,’ zei hij ervan.

Dat ik na *Kanker* weer voor de eerste persoon koos, was niet omdat ik - zoals Voskuil zegt - dacht: ‘nu schrijf ik alleen nog maar ook voor mijzelf.’ Integendeel. In *Kanker* had ik me als vreemdeling om onbekenden bekommerd. Nu wilde ik als iemand die daar hoort in mijn eigen huis thuiskomen.

Solidariteit, zegt Voskuil, is voor hem een gegeven, voor mij een probleem. Nee, het is altijd een gegeven: het is een proef die je doorstaat of niet. Hij stelt zich dat romantisch voor en droomt ervan ‘met gevaar voor eigen leven partij te durven kiezen.’ Ik heb te vaak zonder dreigend levensgevaar gefaald om me aan zo'n gedachte te wagen, maar ik durfde wel de wortels van dat falen bloot te leggen en te zien wat ervan kwam. Wat ervan kwam, al was het na tien jaar soms wanhopig geploeter, was opnieuw het bevrijdende geluksgevoel dat ik met het gedicht voor mijn vader had ontdekt. Maar net als dat gedicht eindigt ook dit boek weer met een vraag. Om die vraag te beantwoorden moest ik teruggaan naar waar ik vandaan kwam, en dat heb ik in het derde deel van mijn boek gedaan.

‘Mijn leven is begonnen met het fiasco van moeders leven,’ luidt de eerste zin. Toen ik een kind was, was ik mijn moeders steunpilaar en kweet me van mijn verantwoordelijkheid met de middelen van een kind: door een eigen wereld te bedenken en mijzelf met buitengewone krachten toe te rusten. En omdat de geschiedenis van een mens op het moment dat hij zich bewust wordt van een verantwoordelijkheid begint, ben ik dat mijn leven lang blijven doen, met alle fatale gevolgen van dien. Nu durfde ik dat dan eindelijk onder ogen te zien, en in een laatste gevecht rekende ik af met de schimmen van het verleden en koos partij voor wat ik van mijzelf en mijn leven had gemaakt.

Ik heb mijzelf in dit derde deel in plaats van Berta Frida genoemd omdat ik het nu bij uitstek over een eigen wereld had waarin alle anderen figuranten waren, en ook omdat ik ten slotte zo dicht mogelijk bij mijzelf uitkwam. Maar zo'n subtiele nuance komt niet over en ik had het beter bij Berta kunnen laten, dat ben ik met Voskuil eens.

Frida Vogels (1930) publiceerde tussen 1992 en 1994 de autobiografische cyclus De harde kern. *Daarnaast vertaalde ze werk van Cesare Pavese, Primo Levi en andere Italiaanse schrijvers*.

Bert Weijde
Avondronde

[17 juni 1976]

Zijn de stekkers eruit en is het raam dicht? Zijn de kastdeuren dicht en is het gas uit? Ja, vooral op het gas moet gelet worden, want het is al eens gebeurd dat het een weekend is blijven branden met dan wel een ketel water erop. Pater Spoor zou het toen hebben uitgedaan. Volgens mij moet het een ketel vol water zijn geweest op een zeer laag vuur. Die nalatigheid is me nog altijd een raadsel. Ik heb het vermoeden gehad dat Paula en Boldringa zaterdags zijn geweest, koffie hebben gezet en daarna vergeten hebben het gas uit te doen. Valt niet te bewijzen. Maar merkwaardig is wel dat Paula er nauwelijks iets over gezegd heeft, toen Stoop er een aanmerking op maakte. Is niets voor Paula.

Nou ja, zal het jouw schuld zijn.

Alles in orde? Ja. Licht uit. Keukendeur dicht. Toiletdeur dicht, want die laten ze iedere keer weer open staan. Ze denken zeker dat ze thuis zijn. Je bent hier niet onder onsje werkt hier voor je geld. Stelletje sufferds, leer toch te begrijpen dat je hier niet thuis hoort te zijn.

In de voorkamer hebben ze waarachtig het licht uit gedaan. Het raam is ook gesloten. Deur dicht en naar de achterkamer. Eerst de asbakken legen. Mocht er onverhoeds toch nog een peuk smeulen, dan blijft er voldoende tijd over om de brand te constateren. In geval van twijfel de prullenbak naar de keuken brengen en in de gootsteen zetten.

De asbakken nooit op elkaar legen om met een volle asbak naar de prullenbak te gaan, maar altijd de asbakken één voor één in de prullenbak legen. Dat is om het gevaar van longkanker wat te bezweren. Het moet vooral iedere dag gebeuren, net zoals er iedere dag gerookt wordt, anders valt er een gat in de bezwering. Vanzelfsprekend geldt dit niet alleen voor je eigen asbak, maar voor alle asbakken. Een enkele keer, hè, als je de pest op iemand in hebt, is er de verzoeking zijn asbak niet te legen. Mag niet op ingegaan worden. De vissen voer geven. Even tegen het glas tikken, dan weten ze dat er eten op komst is. Het aquarium moet nodig eens schoongemaakt worden. De kast met fossielen op slot. Is hij goed op slot? Ja.

Voelt-ie zich mee, hoor, met die sleutel. Alleen Paula, Boldringa en hij hebben zo'n sleutel.

Dat is omdat er ooit eens fossielen gestolen zijn.

Nee, macht, meneertje. Kan-ie 's ochtends de kast open doen en het werk uitdelen waarop de anderen zitten te wachten. Komt hij te laat, en dat gebeurt nogal eens, dan heeft Paula de kast al opengedaan en het werk uitgedeeld. Vindt hij niet zo leuk. Voelt hij zich al zo half gedegradeerd.

Vindt hij niet zo leuk? Nee, zeker niet, maar dat is omdat ik dan een verwijt van Paula riskeer.

Kom nou, dat gedoe iedere avond weer om als hekkensluiter op te treden is toch alleen maar om jezelf het gevoel te geven dat je belangrijk bent.

Weet ik nog niet. De stoelen rechtzetten. Zo'n haast hebben ze om half zes om weg te zijn dat ze geen tijd hebben de stoelen een beetje behoorlijk aan te schuiven. Die oude kranten maar wegdoen.

Kijk eens, als het hier de volgende morgen een rommel is, krijg ik het op mijn boterham. Ik moet dus wel. Paula heeft me zo gedresseerd, zou je kunnen zeggen. Alhoewel, ook zonder haar zou ik de asbakken legen en het licht uitdoen als de

anderen het nalaten. Maar uit mezelf zal ik niet de stoelen rechtzetten. Toch ben ik geneigd Paula daarin gelijk te geven.

Ach, dat gezanik. Ik moet mijn tafel nog opruimen. Hé, Ruud en Bets zijn er nog. O ja, die wachten op Huib die ze op komt halen.

- Zeg Bert, begint Ruud, dat wou ik toch eens van je weten. Voldoe ik nu in mijn werk? Hè, ben je tevreden over me?

Dat is een knap lullige vraag. Zit-ie een paar dagen bij Ben en Huib in de kelder. Hij weet dat het maar voor tijdelijk is, maar toen Ben en Huib vanmiddag een poosje weg waren, kwam hij boven met de klacht dat hij er zich zo eenzaam voelt. Tja. Hij voelt zich gede-

gradeerd. Paula heeft het zo besloten omdat hij op het ogenblik in de keuken een sta-in-de-weg is en dat is gewoon zo.

- Nou, het gaat wel, Ruud, zeg ik.
- Dus jij vindt me wel goed.

Uitkijken. Ze zitten je met z'n tweeën aan te kijken.

- Och, goedje bent wat slordig.
- Ja maar, die mal die ik gemaakt heb van die mammoetkies, dat is toch een goede mal geworden.
- Zeker.

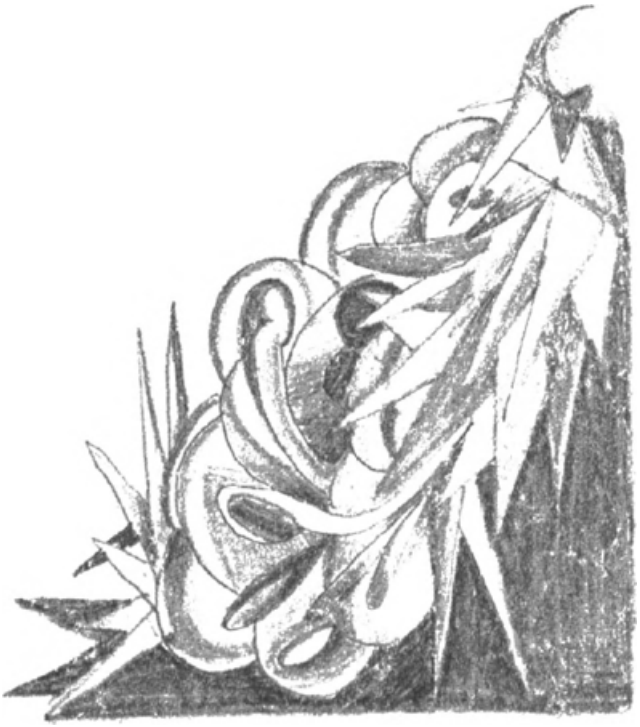
Hebben we dan wel in samenwerking gedaan.

Aquariumlicht uit. Nog eens controleren of de kast op slot is. Weg zijn.

- Doen jullie het licht uit? En denk erom de buitendeur achter je dicht te trekken.

[uit: Werkdagboek]

Van Bert Weijde (1932-1986) verscheen bij uitgeverij Van Oorschot in 1994 Onder het ijs.



Elsbeth Etty
Die niemand kan verklaren
De hogere werkelijkheid van J.J. Voskuil

> In Enschede moest hij overstappen. De trein naar Münster, een klein rood treintje, stond aan het eind van het perron, voorbij het kantoor van de douane. Behalve hijzelf waren er nog vier reizigers. Hij nam plaats en wachtte op het vertrek. Het was koud in de trein en heel stil, behalve het zachte praten van twee van de andere reizigers aan de andere kant van de wagon. Hij was moe. Het vooruitzicht voor de studenten van Güntermann te moeten optreden had hem de hele nacht uit de slaap gehouden, en hoewel hij te moe was om zich er nu nog zorgen over te maken, was hij toch te gespannen om uit te rusten.

Herkent u deze passage?

Hij is ontleend aan het slot van *Vuile handen*, deel twee van Voskuils romancyclus *Het Bureau*, die in totaal zeven delen telt en Voskuils carrière op het Instituut voor dialectologie, volks- en naamkunde weerspiegelt, in de periode 1957-1987.

Het is 1972 en hoofdpersoon Maarten Koning, op dat moment bijna zevenenveertig jaar oud, moet namens het instituut waar hij als wetenschappelijk ambtenaar werkt een lezing houden over de kerstboom, wat hem intens tegenstaat.

't Is een typische Voskuil-passage. Voortdurend is hij in *Het Bureau* doende om zijn alter ego Maarten Koning, en daarmee zichzelf, naar beneden te halen, te *debunken*. Niet omdat hij een minderwaardigheidscomplex heeft, maar omdat hij de minachting die hij voor andere mensen voelt ook op zichzelf betrekt.

Vrijwel iedereen, inclusief de zevenenveertigjarige die hier vanmiddag voor u staat, vindt het eervol om voor een lezing gevraagd te worden. Wie daar anders over denkt, blijft liever thuis of besteedt zijn zaterdagmiddag aan iets leukers, waar hij wél plezier aan beleeft. En als je er echt niets aan vindt, maar je moet van je baas of omdat het goed is voor je carrière dan wel je portemonnee, dan doe je op zijn minst *alsof* je het belangrijk vindt en *alsof* het je enorm gemakkelijk afgaat. Je bijt nog liever je tong af dan publiekelijk te erkennen dat je de nacht voor je optreden geen oog hebt dichtgedaan. En als de lezing voorbij is zal je - of het nu waar is of niet - aan vrienden, kennissen en jezelf vertellen dat het allemaal geweldig is verlopen. Zoniet Voskuil alias Maarten Koning. Doen *alsof* komt in zijn vocabulaire niet voor, dat is het probleem van zijn bestaan. Weigeren om te doen *alsof* is de essentie van Voskuils alter ego en dus van zijn romancyclus.

Luister hoe het verder ging nadat hij in Enschede was overgestapt, om een paar uur later in Münster het spreekgestoelte te betreden: ‘Maarten stond op van de voorste rij [...] en begaf zich naar de katheder. Zijn benen waren slap, hij moest zich even aan de katheder vasthouden omdat het zwart werd voor zijn ogen. [...] Meteen daarop had hij zichzelf weer onder controle.’ Hierna volgt een summier verslag van zijn naar eigen zeggen in slecht Duits uitgesproken verhandeling over de kerstboom en van zijn smadelijke aftocht op het station van Münster naar het treintje dat hem weer naar Enschede zal brengen. Zenuwachtig en totaal uit zijn doen struikelt hij op zijn vooruitgestoken handen de trein in. En daarop volgt dan deze passage waarmee het boek eindigt: ‘Verslagen ging hij zitten, met het gevoel dat hij zich idioot gedragen had, en keek naar zijn handen. Ze schrijnden en waren zwart van het vuil, maar hij was te moe om zich daar op dat ogenblik zorgen over te maken.’

Vuile handen

Bij mij op de krant - ik werk bij de Boekenbijlage van *NRC Handelsblad* - wordt er iedere keer gevochten om de nieuwe Voskuil, en daarom hebben we besloten dat ieder deel door iemand anders wordt gerecenseerd. Deel 1, *Mijnheer Beerta*, verschenen in 1996 is gedaan door Reinjan Mulder.[1.] Bij deel 2, *Vuile handen*, eveneens uitgekomen in 1996, viel de eer te beurt aan Hugo Brandt Corstius, die in zijn recensie bekende dat hij tot vijf uur 's nachts ademloos in het boek had

gelezen, terwijl hij -wat zou er toch met deze stad aan de hand zijn? - de volgende ochtend al om tien uur met de trein naar Enschede moest.[2.]

Brandt Corstius offerde zijn nachtrust op om tot de volgende interpretatie van de titel, tevens slotpassage van het boek, te komen: bij *Vuile handen*, schreef hij, moet je niet denken aan het toneelstuk onder die naam van Jean Paul Sartre uit 1947 maar aan de *Minnebrieven* van Multatuli uit 1861.

Les mains sales van Sartre (vuile handen) gaat zoals u weet over een man die vuile handen maakt om een hoger doel te bereiken, maar, zegt Brandt Corstius 'onze Maarten is hemaal geen man die over lijken gaat en zijn idealisme ten onder ziet gaan aan zijn ambitie'. Hij wil juist geen chef zijn. Hij voelt niets voor de ruzietjes en competentiekwestietjes die het kantoorleven beheersen, en hij is daar ook niet goed in. Hij durft pseudo-ziektemeldingen en oplichterijtjes van thuiswerkers niet aan te pakken. En zelfs als hij een lezing houdt die inslaat als een bom, is hij daar niet blij mee. Waarom zouden we aan Multatuli moeten denken? Omdat Multatuli in *Minnebrieven* aan zijn vrouw schrijft 'Kan ik nu myn ziel fotograferen, en te koop hangen in een boekwinkel? Zoudt ge dat prettig vinden? Ware 't niet om woedend te worden als men my betastte en beduimelde met vuile handen?'

Volgens Brandt Corstius bedoelt Voskuil met de titel Vuile *handen* dat hij als schrijver de ziel van Maarten Koning heeft gefotografeerd en dat wij - lezers, recensenten, interviewers en lezinggevers - hem nu met onze vuile handen komen betasten en beduimelen. Een grappige, maar nogal eenzijdige interpretatie.

Voskuil heeft er geen bezwaar tegen - zei hij in een interview met Jan Fontijn - dat mensen lezen hoe hij zichzelf blootgeeft. Bovendien lijkt Voskuil nauwelijks op Multatuli. De enige overeenkomst tussen hen beiden is dat ze allebei een sleutelroman hebben geschreven. Maar Multatuli's alter ego Max Havelaar is een held die een verrot en corrupt systeem aanklaagt en zelf op bijna karikaturale wijze zijn handen schoon houdt. Maarten Koning daarentegen is een antiheld, die tegen wil en dank onderdeel is van dat verrotte systeem en eronder lijdt dat hij noodgedwongen vuile handen maakt. Voskuils titel Vuile *handen* is in mijn ogen dus wel degelijk een allusie op Sartre.

Eigenlijk werd dat al duidelijk in deel 1, *Mijnheer Beerta*, dat de periode 1957-1965 beslaat, de beginjaren van Maarten Konings carrière als wetenschappelijk ambtenaar aan het Amsterdamse Instituut voor Dialectologie, Volks- en Naamkunde. Dit is het latere P.J. Meertens-instituut, genoemd naar de eerste directeur die bij Voskuil Mijnheer Beerta heet. Op dat bureau werken, om in de termen van Maarten Koning te blijven, allemaal zakken die niet de minste belangstelling hebben voor hun vak. Ze hebben weinig te zeggen, en ze zijn vooral bezig zich op een bescheiden niveau staande te houden. De hoofdpersoon is wat datbetreft niet veel beter. Hij doet het werk omdat hij een baantje moet hebben. Of eigenlijk: omdat hij het zinloos vindt. Hij schept, zegt hij, behagen in die zinloosheid.

Autobiografisch

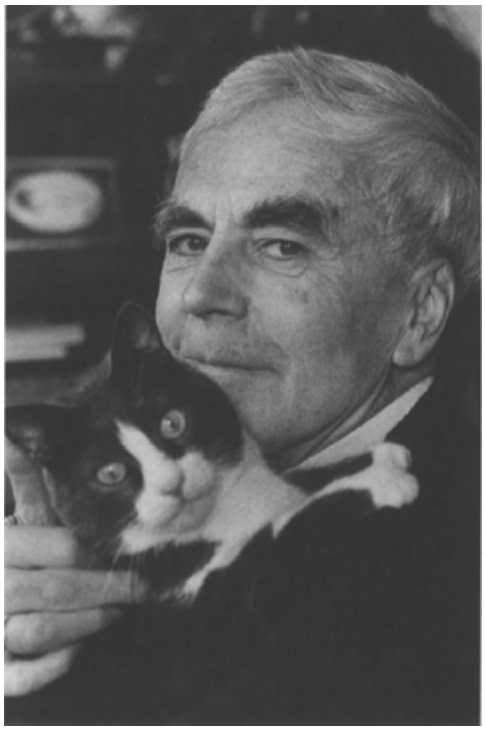
Toen deel 3 van *Het Bureau* uitkwam, *Plankton* geheten, was ik aan de beurt om het te recenseren. De eerste twee delen had ik, zoals alle liefhebbers, ademloos gelezen, evenals Voskuils debuut *Bij nader inzien*, de magistrale, ruim twaalfhonderd pagina's tellende roman over zijn Amsterdamse studententijd, spelend tussen 1946 en 1953.

Kort voor *Plankton* verscheen, had ik alles nog eens herlezen omdat ik voor het tijdschrift Ons Amsterdam een artikel moest maken onder de titel ‘Het Amsterdam van J.J. Voskuil’.[3.] Toen was al uit en te na bekend dat alles wat Voskuil schrijft volkomen autobiografisch is. De studievrienden met wie hij genadeloos afrekende in *Bij nader inzien* waren echt Voskuils, niet alleen Konings, studievrienden. Eén van hen was de inmiddels gerenommeerde Utrechtse emeritus hoogleraar neerlandistiek J.J. Oversteegen, een ander mijn voormalige docent moderne letterkunde aan de universiteit van Amsterdam, Enno Endt.

Hetzelfde bleek te gelden voor de personages die figureren in Het Bureau, het P.J. Meertensinstituut, waar Voskuil van 1957 tot 1987 dezelfde functie vervulde als Maarten Koning op het A.P Beerta-instituut.

Vrij Nederland kwam in november 1996 met een uitvoerig geïllustreerde reportage in kleur waar een groot aantal van de door Voskuil te kakken gezette ex-collega's onder hun echte naam en met foto in figureerden. Een medewerker van het Meertensinstituut verspreidde een nog veel uitgebreidere ‘who is who in het Bureau’ (inmiddels ook verschenen op Internet),

waaruit bleek dat er werkelijk geen enkel personage verzonnen is. Zo is de in het begin van dit verhaal figurerende professor Wolf Güntermann in werkelijkheid prof. Günter Wiegelmann. Ook aan de personages die niet aan het Bureau gerelateerd zijn, maar tot Maartens privé-sfeer behoren, zoals zijn echtgenote Nicolien en zijn vader Klaas, is niets fictiefs te ontdekken. Klaas Koning, oud-hoofdredacteur van Het Vrije Volk staat voor de bekende Klaas Voskuil, eveneens oud-hoofdredacteur van Het Vrije Volk. De ietwat karikaturaal geschetste, rigide Nicolien lijkt als twee druppels water op J.J. Voskuils echtgenote Lousje, die ik inmiddels een paar keer heb mogen ontmoeten en die mij over haar achtergrond verhalen vertelde die volledig overeenkomen met de geschiedenis van Nicolien.



J.J. Voskuil met poes Mosje (foto: Bert Nienhuis)

Tijdens de voorbereiding van mijn artikel ‘Het Amsterdam van J.J. Voskuil’ onderzocht ik iets over het autobiografische gehalte van zijn werk dat nog niet door andere speurneuzen ontdekt was. Aan de hand van *Bij nader inzien* en *Het Bureau* probeerde ik te achterhalen waar Maarten en later Maarten en Nicolien in Amsterdam precies gewoond hadden. Deze woonplekken bleken zich stuk voor stuk te bevinden op de adressen waar J.J. Voskuil en zijn vrouw Lousje Voskuil-Haspers in werkelijkheid hebben gewoond.

Het is tekenend voor de precisie van Voskuil minutieuze weergave, niet alleen van personen maar ook van locaties. Puur op basis van de beschrijvingen in deel 1 en 2 van *Het Bureau* had ik de plek op de kilometers lange Lijnbaansgracht getraceerd waar het echtpaar Koning eind jaren vijftig, begin jaren zestig in een benedenhuis bivakkeerde. Het bouwvallige optrekje bestaat nog. Het maakt deel uit van een van de weinige woonblokken daar, die nog niet door nieuwbouw zijn vervangen en het dient om literaire redenen op de monumentenlijst te worden geplaatst. Volgens mij moest hun huis, op basis van de aanwijzingen in *Het Bureau*, nummer 84 zijn. Maar toen ik het Gemeentearchief belde om met behulp van een adressenboek uit de jaren vijftig te verifiëren dat de Voskuils daar ook inderdaad

hadden gewoond, kreeg ik te horen dat dit *niet* zo was. Hun adres was Lijnbaansgracht 34 ge-

weest, een halve kilometer verderop. Ik kon dat eenvoudigweg niet geloven. De volgende dag werd ik dan ook teruggebeld door het archief met de mededeling dat de medewerker verkeerd had gekeken en de 8 voor een 3 had aangezien. Gelukkig maar: het beeld dat ik mij van Voskuils werkwijze had gevormd was dus niet ingestort.

Er komt in Voskuils werk, concludeerde ik, zelfs op het kleinste onderdeeltje geen fantasie aan te pas. Als biograaf van Maarten Koning beschrijft Voskuil, nauwgezet en met een schijnbaar grote mate van objectiviteit zijn *eigen* leven. Let op: dat is iets anders dan een autobiografische roman, waarin de hoofdpersoon zichzelf fictionaliseert. Ook is wat Voskuil schrijft geen autobiografie, een genre waarin objectiviteit per definitie onmogelijk is. Nee: Voskuil treedt buiten zichzelf, in een poging met de ogen van een ander en dus met de visie van een ander naar zichzelf te kijken. Dat is om duizelig of sterker: om totaal geschift van te worden. Hij stelt zich op het standpunt van een virtuele derde, die tegelijk het subject en het object van de waarneming is, een krachttoer waar geen mens toe in staat is. Voor zoiets moet je meer dan een Koning zijn, je moet denken dat je God bent.

Nihilisme

In Konings denkwereld speelt God geen enkele rol, zoals eigenlijk niets een rol van enige betekenis speelt of het moest ‘het niets’ als zodanig zijn. ‘Ik geloof in niets’, zegt de student Maarten in *Bij nader inzien* en aangezien mensen nooit veranderen volgens Voskuil, zegt de Maarten van *Het Bureau* dat nog steeds. Maarten Koning gelooft nergens in.

Het Bureau behoort dan ook tot het meest nihilistische proza dat ik ooit gelezen heb, maar tegelijkertijd tot het meest *dragelijke* nihilistische proza. Kafka bijvoorbeeld kun je niet onafgebroken lezen zonder zelf te verdwijnen in het zwarte gat dat hij te voorschijn tovert. Als je maar lang genoeg Kaf ka leest, organiseer je je eigen *horror vacui*.

Voskuils proza is van eenzelfde morbiditeit, maar brengt een omgekeerd effect teweeg. Voskuil laat er geen twijfel over bestaan dat het leven volkomen zinloos en daarom volstrekt absurd is. Iedereen die dat ontkent - dus laten we zeggen: iedereen die *geen* zelfmoord pleegt - is medeplichtig aan het in standhouden van een leugen. Een leugen waaraan we tegelijkertijd allemaal verslaafd zijn. Ademloos *Het Bureau* lezen, ongeveer zoals je een soap volgt, staat gelijk aan dóórgaan met leven. Je weet dat het nergens op slaat, dat het nergens toe dient en geen enkele zin heeft en toch kun je er niet mee ophouden.

Voskuil was aanvankelijk helemaal niet van plan om wat ik oneerbiedig een soap noem te schrijven. O nee! Hij wilde wel degelijk een Kafkaesk boek maken. ‘Als ik een roman zou gaan schrijven over mijn werk,’ zei hij begin jaren tachtig, ver voor er sprake was van *Het Bureau*, ‘dan zou het een boek moeten worden, waarin het systeem centraal staat, het onmenselijke systeem. Het liefst zou ik een boek willen zonder mensen. [...] Ik heb wel eens gespeeld met hei idee een heel abstract instituut te scheppen waar krankzinnige handelingen worden verricht. Het zou een sterk parodisch karakter hebben.’[4.]

Wel, dat krankzinnige instituut heeft hij met *Het Bureau* gecreëerd, maar *niet* zonder mensen. Het wemelt er juist van de mensen, stuk voor stuk even alledaags als krankzinnig. Mensen die Voskuil bovendien belangrijk genoeg vindt om ze in personenregisters die elk deel completeren, te vermelden.

Die registers met fictieve namen versterken het pseudo-objectivistische, het parodistische én het soap-gehaltevan *Het Bureau*. Net als in een goede soap bestaat zijn verhaal uit talloze deelverhalen over allerlei steeds opnieuw opduikende personen. Voskuils uitgever, Wouter van Oorschot, vertelde mij dat de fictionele namenregisters - volgens mij uniek in een roman -door Voskuil zijn bedacht, zodat zijn lezers - u en ik -al die afzonderlijke persoonlijke geschiedenissen er zelf nog eens uit kunnen lichten. Bijvoorbeeld als we geen zin hebben om het hele verhaal nog eens te gaan lezen. Als exempel van wat hij bedoelde, publiceerde Voskuil in 1996 in Tirade het verhaal 'De moeder van Nicolien', samengesteld uit (in de registers terug te vinden) fragmenten uit de eerste zes delen van *Het Bureau*. Als je alleen maar over Nicolien, of alleen over mijnheer Beerta of over de uiterst irritante, maar tegelijk ook uiterst herkenbare Bart Asjes wil lezen, kan dat op grond van de registers, conform de methode die Voskuil zelf toepaste met zijn verhaal 'De moeder van Nicolien'.[5.]

Over soap gesproken. Hugo Brandt Corstius vroeg zich in zijn recensie van *Vuile handen* af: - 'Waar gaat

het boek over? Over een nog steeds ongelukkige Maarten Koning? Over de oorzaken van zijn ongelukkige gevoel? Over zijn vader dus, die heel gewoon de oud-hoofdredacteur van Het Vrije Volk is die nog elke dag een hoofdartikel schrijft, dat hij ook elke dag weer verscheurt? Over zijn vrouw die hem zogenaamd zuiver wil houden maar toch ook graag in een beter huis wil wonen? Over hun kinderloosheid? Over zijn onwil om volwassen te worden en verantwoordelijkheid te nemen? Over de lafheid van zijn bazen en de luiheid van zijn ondergeschikten? Kortom, over de menselijke conditie in het algemeen en de ongelukkigheid van Maarten Koning in het bijzonder? Als het alleen daar over ging, zou ik het niet tot vijf uur in de nacht gelezen hebben terwijl ik toch de volgende ochtend om tien uur met de trein naar Enschede moest? Het boek gaat, ook, over de verkantorisering van de wetenschap en de verkantorisering van het leven.'

Het leven zelf

Voskuil schrijft niet zozeer over de *verkantorisering* van het leven, maar over het leven zelf. Het Bureau, dat absurde instituut waar krankzinnige handelingen worden verricht, is een metafoor voor het leven of - zo men wil - een parodie erop. Hij onthult in zijn roman, waar nutteloze handelingen van nutteloze mensen dag in dag uit, jaar in jaar uit (in totaal vijfenvijftighonderd bladzijden lang) uitentreuren worden herhaald, een waarheid die zo onaanvaardbaar is, dat we haar alleen maar tot ons kunnen nemen in de vorm van herkenbare en niet te vergeten uiterst humoristische verhalen over menselijke verhoudingen. Verhalen waarvan Brandt Corstius niet wakker zegt te liggen, maar die hem niettemin tot vijf uur 's nachts gaande houden.

In mijn recensie van *Plankton*, deel 3 van Voskuils romancyclus, kwalificeerde ik *Het Bureau* als een soort omgekeerde *Celestijnse belofte*, als een bijbel voor nihilisten dus.[6.] In dit verband denk ik dat de sleutelpassage in *Plankton een* dialoog is tussen Maarten Koning en zijn rechtlijnige echtgenote Nicolien gedurende een nacht dat Maarten - wegens problemen op het Bureau -niet kan slapen. 'Denkje dan soms ergens aan,' vraagt Nicolien. Maarten antwoordt dat hij nadenkt over de zinloosheid van zijn leven. Waarop zij zegt: 'Maar dat wist je toch allang? [...] Denk daar nou maar niet meer aan en probeer nou maar te slapen.' Er niet aan denken: veel anders zit er inderdaad niet op. Als je voortdurend aan de zinloosheid van het bestaan in het algemeen en je eigen bestaan in het bijzonder denkt, word je onvermijdelijk krankzinnig en blijft er niets anders over dan uit het raam springen. Als het een rationele probleemstelling is, zou de enige rationele oplossing zijn om er verder maar niet aan mee te doen. Maar dat proberen de meeste mensen uit alle macht te voorkomen. We gaan, zelfs als we erkennen dat het leven totaal zinloos is, gewoon door met leven en die idiote tegenstrijdigheid brengt Voskuil voortdurend aan het licht. Het allerknapste vind ik dat hij die paradox niet alleen beschrijft, maar dat zijn boek als het ware zelf ook zo'n paradox is: we vinden het belachelijke onzin om al die details over Konings monotone en nutteloze kantoorbestaan tot ons te nemen, maar we kunnen er niet mee ophouden, we willen dóór.

Sterker: Annemarie Grewel, het bekende PvdA-ge-meenteraadslid uit Amsterdam, was stervende en belde uitgeverij Van Oorschot op met de smeekbede of er alsjeblieft voor haar een uitzondering kon worden gemaakt en zij de nog niet verschenen delen mocht lezen. Helaas, dat kon niet. Er zijn wel meer doodzieke mensen die de uitgeverij hebben gebeld, vertelde Wouter van Oorschot mij. Eerst *Het Bureau* lezen, en dan sterven.

Het Bureau is een metafoor voor het leven waaruit - behalve door de dood -geen ontsnapping mogelijk is en het vreselijke is: Maarten Koning *weet* dat, zoals we het allemaal weten. Zijn waardeloze werk *is* zijn leven. Hij zit gevangen in een web van nergens toe leidende verplichtingen waarvan hij niet verlost kan worden en dat geeft zijn bestaan een even absurde, als beklemmende lading.

Andere mensen die geen bevrediging vinden in hun werk zoeken compensatie in carrière, status, macht, of vinden buiten kantooruren troost in hun liefdesleven, hun kinderen, kunst, sport, een ideaal, een geloof, of desnoods hobby's. Maarten kent zulke alternatieven niet, laat staan dat hij er een vorm van zingeving, om dat afschuwelijke woord maar eens te gebruiken, in zou kunnen ontdekken. Hij wil niet doen *alsof*. Daarom ruziet hij ook met zijn vrouw Nicolien die haar leven inhoud probeert geven door zichzelf ‘links’

en ‘solidair’ te noemen, wat hilarische passages oplevert over de verpolitiekte jaren zeventig en, in het algemeen, over mensen die hun leven zin proberen te geven door politiek engagement. Maarten vindt iedere vorm van engagement verdacht. Hij kan zich dan ook nauwelijks verweren tegen Nicolien die hem verwijt dat werken op een Bureau (lees: meewerken aan het draaiend houden van een verderfelijk systeem) misdadig is. Samen komen ze tot de conclusie dat degene die zich daartoe verlaagt - Maarten dus - zich medeplichtig maakt aan het kwaad en zich derhalve niet onderscheidt van Eichmann. De Konings zijn meesters in het *argumentum ad consequentiam*, wat -denk ik - kenmerkend is voor de ware nihilist.

De vraag is: hoe kan iemand die zo tegen zijn werk aankijkt als Maarten Koning tegen zijn werk op het Bureau, in godsnaam doorgaan met dat werk? En als het Bureau inderdaad een metafoor voor het leven is, hoe kan iemand die zo tegen het leven aankijkt doorgaan met leven? Het antwoord luidt: door er sluipenderwijs en ongewild in te gaan geloven, maar het tegelijkertijd uit alle macht te relativeren. Dat laatste doet Maarten dan ook. De spanning die door alle nutteloze kantoorpraat heen in *Het Bureau* wordt opgebouwd is dat Maarten zijn werk stiekem steeds belangrijker gaat vinden en er in deel drie zelfs zo in opgaat, dat hij er bijna aan bezwijkt: maagzweren en hartklachten liggen voortdurend op de loer.

In deel vier, *Het A.P. Beerta instituut* is de spanning tussen relativering en conformering voortdurend voelbaar. Luister maar naar dit citaat over de inhoud van zijn vak, de volkskunde:

> ‘Het vak dat wij beoefenen is geen vak meer,’ zei Maarten. [...] ‘Toen ik hier begon, vond ik dat een van de aantrekkelijkheden van het Bureau. Je leeft in de schaduw, in het beste geval moeten de mensen een beetje om je lachen. [...] Als je geen gevoel voor humor hebt houd je het hier niet vol. Maar we moeten ons wel handhaven natuurlijk. Het is allemaal wel leuk, maar het is ook bittere ernst,’ hij lachte een beetje in de ruimte, ‘zoals het leven is dus.’

Berusting

‘Natuurlijk,’ zo schreef Pieter Steinz in NRC Handelsblad in zijn recensie van deel 4, ‘het leven op kantoor, met zijn spijbelaars en zijn horken, blijft een bron van frustraties. Maarten voelt zich nog regelmatig bedreigd, ongemakkelijk en moedeloos. Maar ondertussen zien we hoe hij steeds meer initiatief ontplooit, steeds vaker thuis werkt en steeds meer eer van zijn wetenschappelijke arbeid krijgt. Als je afgaat op de titels van de nog te verschijnen delen - te weten: *En ook weemoedigheid, Afgang* en *De dood van Maarten Koning* - zou je zeggen dat die tevredenheid niet lang kan duren.’[7] Hoewel ik denk dat Pieter Steinz met zijn interpretatie van de nog te verschijnen titels gelijk heeft, geloof ik niet dat ‘tevredenheid’ een juiste kwalificatie is voor de geestesgesteldheid van Maarten. Zijn aanpassing aan het Bureau staat volgens mij niet voor ingenomenheid met het leven, maar voor een knarsetandende, machteloze berusting in de zinloosheid ervan. Precies zoals de held in Elsschots beroemde gedicht ‘Het huwelijk’ berust in zijn troosteloze echtelijke bestaan.

Net als Maarten Koning vreet de hoofdpersoon in het gedicht van Elsschot zich aanvankelijk op van spijt. Daarna ontwikkelt hij, als equivalent van Maartens vuile

handen, schimmel op zijn voeten, vervolgens ontdekt hij dat er geen ontsnapping mogelijk is en legt hij zich kermend bij de situatie neer:

> Hij dacht: ik sla haar dood en steek het huis in brand.
> Ik moet de schimmel van mijn stramme voeten wassen
> en rennen door het vuur en door het water plassen
> tot bij een ander lief in enig ander land
>
> Maar doodslaan deed hij niet, want tussen droom en daad
> staan wetten in de weg en praktische bezwaren,
> en ook weemoedigheid, die niemand kan verklaren,
> en die des avonds komt, wanneer men slapen gaat.

Op 22 januari aanstaande om 10 uur 's ochtends - onder kantoortijd dus - verschijnt deel 5 van *Het Bureau*. De titel *En ook weemoedigheid* is ontleend aan

‘Het Huwelijk’ van Elsschot. Wat mij betreft had de hele cyclus zo mogen heten, als we tenminste *la condition humaine* (het menselijk tekort, zoals Du Perron deze term zo prachtig vertaalde) definiëren als het alleen aan mensen voorbehouden inzicht in de totale uitzichtloosheid van het bestaan. Weemoedig worden we als we, zoals Maarten wanneer hij de slaap niet kan vatten, beseffen dat we ondanks dit inzicht doorgaan met leven, eraan meedoen, ons eraan vastklampen, en ons zelfs illusies maken. Waarom doen we dat eigenlijk? Waarom dit idiote zelfbedrog, deze voortdurende collaboratie met de onzin? Elsschot antwoordt -en impliciet zegt Voskuil het hem na -dat dit bij uitstek het levensraadsel is, waar geen adequate verklaring voor *is*.

Ik heb deze voordracht om deze reden ‘Die niemand kan verklaren’ genoemd. Het is het vervolg van de dichtregel die Voskuil als titel van deel vijf van *Het Bureau* uitkoos, en door mij bedoeld als een hommage aan Voskuil. Ik beschouw zijn roman namelijk als een meesterlijke poging om ondanks alles, met de moed der wanhoop zou je kunnen zeggen, het raadsel dat ons in leven houdt onder woorden te brengen. Hij verklaart niet, maar onderzoekt en intussen preekt hij niet, hij amuseert. En dat doet hij op mieterse wijze.

Zelfreflectie

Naar aanleiding van *Bij nader inzien zei* Voskuil ooit: ‘Mensen die werkelijk geïntrigeerd zijn door problemen en dat uitzoeken, zijn in de minderheid. De meesten zijn bedorven, al is het alleen maar omdat ze de zin van hun leven aan hun hobby ontlenen. En naar mijn idee kun je de zin van het leven alleen maar aan jezelf ontlenen, aan de wijze waarop je over jezelf denkt.’ Dat is volgens mij ook precies de reden waarom Maarten en Nicolien geen kinderen hebben: kinderen grootbrengen betekent de zin van je leven buiten jezelf plaatsen. En het is ook de reden dat ze zo van weerloze dieren houden: die kunnen er niets aan doen dat ze hier zijn, die hebben geen keus omdat ze niet aan zelfreflectie kunnen doen.

Schrijven, of beter gezegd: schrijven over zichzelf als was hij een strenge, naar objectiviteit strevende biograaf, is Voskuils manier van over zichzelf denken. In zekere zin geldt dat voor iedere romancier, maar zelden zo expliciet. Hella Haasse bijvoorbeeld zei onlangs in een interview dat bij haar pas achteraf blijkt dat een door haar geschreven boek voor een groot deel de weergave van haar eigen innerlijke problematiek is. ‘Als je voortdurend zou zitten nadenken over jezelf en je eigen ontwikkeling’, zei ze, ‘dan zou je misschien geen letter meer op papier kunnen zetten’. En ze voegde eraan toe: ‘Ik ken mezelf waarschijnlijk minder goed dan ik ooit een van mijn fictieve personages heb gekend.’[8.] Waarschijnlijk kent Voskuil Maarten ook beter dan hij zichzelf kent, maar zonder Maarten zou hij niets van zichzelf begrijpen.

Schrijven is voor hem een manier van zelfverheldering. Hij staat hiermee duidelijk in de traditie van Forum en vooral van Du Perron, zoals hij zelf niet nalaat te benadrukken. Henk Romein Meijer noemde *Bij nader inzienm* 1963 een voortzetting van Du Perrons *Het land van Herkomst*. Anderen hebben Voskuil, behalve met Multatuli vergeleken met Proust, Reve, Elsschot en Nescio, maar ik zie, merkwaardig genoeg, ook nog een heel andere parallel en wel met de afgelopen zomer overleden schrijver Sal Santen.

Op het eerste gezicht verschillen deze twee auteurs in alle denkbare opzichten van elkaar. Voskuil is het prototype van de onthechte, onmaatschappelijke, zelfs

maatschappijvijandige buitenstaander, Sal Santen was een sentimentele, trotskistische beroepsrevolutionair die - totdat hij er gek van werd - zijn leven zin gaf door te vluchten in de door Voskuil verafschuwde politiek.

Ik zei: tot hij gek werd, dat wil zeggen tot hij gekweld werd door onhoudbare fysieke pijnen.

Zoals u misschien weet, heeft Sal Santen, telg uit een joods schoenmakersgezin uit Amsterdam in de oorlog zijn hele familie verloren. Het verdriet daarover heeft hij lange tijd verdrongen door zich in de revolutionaire politiek te storten. Toen ik hem een aantal jaren geleden ter gelegenheid van zijn vijfenzeventigste verjaardag interviewde, vertelde hij me waarom hij eind jaren zestig is gaan schrijven. Het begon er mee dat hij om gezondheidsredenen uit de revolutionaire politiek - waar hij helemaal in op was gegaan - moest stappen. Kort daarop werd hij overvallen door een niet te harden lichamelijke pijn, die zo erg werd dat hij acuut zelfmoord wilde plegen. Zijn huisarts en door hem geraadpleegde specialisten konden echter niets vinden wat de pijn kon verklaren en dus belandde hij

bij psychiater Coen van Emde Boas. Die verklaarde de pijn uit zijn nooit verwerkte oorlogstrauma. Hij adviseerde Santen om te gaan schrijven over de deportatie van zijn ouders en zijn broer en over zijn eigen schuldgevoelens daarover. Dat resulteerde in romans als *Jullie is jodenvolk*, zijn debuut uit 1969 en *Saartje gebakken botje* (1983), gewijd aan zijn vroeg aan tuberculose gestorven zusje, en in zijn politieke memoires *Adios Compañeros*.

Dit verhaal over wanhoop en desillusie die zich uiten in een fysieke pijn, die alleen maar kan worden opgeheven door schriftelijke zelfreflectie, ben ik precies zo bij Voskuil tegengekomen. Toen ik vorig jaar Voskuils uitgevers Wouter van Oorschot en Gemma Nefkens interviewde en vroeg wat eigenlijk de aanleiding was geweest voor Voskuil om de megaroman *Het Bureau* te gaan schrijven, antwoordden zij dat die aanleiding zijn pensioen was, zijn afscheid dus van het Bureau. Na dat pensioen, vertelden zij, kreeg hij op een dag verschrikkelijke, onhoudbare hoofdpijnen. En hij wist dat er maar een manier was om daar vanaf te komen, en dat was: Het probleem van zich afschrijven.[9.]

Later heeft Voskuil dit verhaal nog eens bevestigd in een interview met Arjan Peters in het literaire tijdschrift Optima.[10.] Over zijn afscheid van het Bureau en van zijn collega's zegt hij: ‘Ik had gedacht dat ik na mijn pensioen daar nog rustig zou rondlopen en met hen op dezelfde wijze zou praten als vroeger. Dat bleek helemaal niet het geval. Ik werd nauwelijks meer bekeken, merkte dat ze liever wilden dat ik wegbleef. De der tig jaar die ik daar gewerkt had, verdampten. Ik had eigenlijk niet geleefd.’

Na dertig jaar kwam hij er dus met een schok achter in een soort schijnwereld geleefd te hebben, op basis van illusies die nergens op sloegen. Hij had wel signalen gehad, zegt hij, dat die illusies nergens op gebaseerd waren, maar die signalen stopte hij weg omdat hij het anders niet volhield. ‘Als je dan terugkijkt en alles langsloopt,’ zei hij, ‘komen al die verdrongen signalen weer boven. Die draaien ook in je hoofd rond. Je wordt bestormd door herinneringen aan gebeurtenissen die je op het moment zelf nooit zo hebt willen zien. Dat zijn er honderden, zoniet duizenden. Het wordt een chaos in je hoofd, en die chaos moet bedwongen en geordend worden. Dat is het schrijven van een boek.’

De confrontatie met het gepleegde zelfbedrog, de verdringing en het *alsof*-gedoe leidden zowel in het geval van Santen als in dat van Voskuil tot een soort waanzin, chaos zoals Voskuil het uitdrukte, die pas kon worden opgeheven door op papier rekenschap af te leggen. En hoe hun oeuvre ook verschilt: de enorme zeggingskracht ervan wordt toch in de eerste plaats veroorzaakt door de innerlijke dwang van beide schrijvers, de persoonlijke noodzaak om verantwoording af te leggen over hun verleden.

Santen heeft mij verteld dat hij voornamelijk schreef om zijn vermoorde familie terug te halen. Hij wilde weer deel worden van een gezin. Voskuil gaat eigenlijk nog veel verder. Als we ervan uit blijven gaan dat het absurde nutteloze, idiote Bureau waar hij dertig jaar heeft gewerkt een metafoor is voor het leven zelf, dan begrijpen we de implicatie van zijn zojuist door mij geciteerde uitspraak, dat hij na zijn pensioen het idee had eigenlijk niet geleefd te hebben. Dat was de crisis waar hij hoofdpijn van kreeg. Het achteraf beschrijven van die dertig jaar - samengepakt in zeven delen *Het Bureau* - is één grote inhaalmanoeuvre. Hij moet zijn weggegooide leven inhalen, de zinloosheid betekenis geven door er rekenschap van af te leggen. Hij heeft pas geleefd als het geboekstaafd is. Dat geldt voor de dertig jaar op het Bureau, maar het gold ook al voor zijn studententijd. In 1991 zei hij over *Bij nader inzien* dat hij het idee had dat het leven, vormgegeven in een roman duidelijker is dan de

werkelijkheid. ‘Als het in de roman staat is het waar.’ Maar het is een waarheid die niemand kan verklaren.

Verbeelding

Het prachtige van zowel *Bij nader inzien* als *Het Bureau* (ik beschouw het als één en hetzelfde werk, namelijk als de biografie van Maarten Koning) is dat het als project even absurd is als het leven zelf. De absurditeit zit hem alleen al in de omvang. Over het algemeen krijgen alleen grootheden als Napoleon of Churchill zulke omvangrijke levensbeschrijvingen, terwijl Maarten Koning een *nowhere man* is, iemand die zichzelf volkomen overbodig en waardeloos vindt.

Om The Beatles te citeren:

He's a real nowhere man,
sitting in his nowhere land,
making all his nowhere plans for nobody.

Doesn't have a point of view,
knows not where he's going to,
isn't he a bit like you and me?

In de antiheld Maarten Koning en zijn universele drama kunnen we ons, dankzij Voskuils verbeelding en inlevingsvermogen, allemaal herkennen. En daarmee ontstijgt dit werk ook de biografie: dankzij Voskuils verbeeldingskracht, zijn compositorische vermogen en uiteraard zijn stijl is het pure literatuur.

Helemaal in het begin van dit verhaal zei ik weliswaar dat er in Voskuils werk zelfs op het kleinste onderdeeltje geen fantasie aan te pas komt, maar dat maakt zijn roman niet a-literair. Fantasie is iets heel anders dan verbeelding, of zoals Gabriel Garcia Marquez ooit zei: 'Het verschil tussen die twee is hetzelfde als tussen een menselijk wezen en de pop van een buikspreker.' Márquez, de magisch realist -wiens grootste inspiratiebron overigens Kafka was - vindt dat de werkelijkheid de bron is van alle creativiteit. In zijn boeken, zegt hij, staat niet één zin die niet op de werkelijkheid is gebaseerd. 'Een goede roman is een poëtische omzetting van de werkelijkheid. Een roman is een gecodeerde weergave van de werkelijkheid, een soortvoorspelling van de wereld.'[11.]

Het alsof ik Voskuil hoor.

Voskuil houdt ook niet van fantasie. 'Het heeft geen zin,' zei hij in het tijdschrift Optima, 'om mensen lastig te vallen met je fantasieën.' Dat neemt niet weg dat zijn boeken uiteraard bestaan uit scènes die verbeeld zijn. Over de manier waarop *Bij nader inzien* tot stand kwam, vertelde hij bijvoorbeeld dat hij zich baseerde op zijn dagboek en op brieven die hij aan zijn vrouw schreef. Verder had hij zijn fenomenale geheugen en - ik citeer hem nu letterlijk - 'de rest is verbeelding'. Als geen ander is Voskuil zich ervan bewust dat 'de werkelijkheid' niet bestaat, de werkelijkheid is altijd zuiver persoonlijk, hoe zogenaamd objectief hij haar ook probeert te beschrijven. Over *Bij nader inzien*, dat over zijn voormalige vrienden ging, zei hij: 'Het is heel goed mogelijk dat die mensen zich er helemaal niet in herkennen. Dat ze voor hun gevoel een heel andere figuur zijn. Het is mijn wereld die ik schep'. Het liefst zou hij willen dat al die mensen hun eigen roman over die periode schreven. 'Als je dan al die persoonlijke werkelijkheden naast elkaar zou zetten, zei hij, zou je een hogere werkelijkheid krijgen.'

Ik denk dat dat niet nodig is. De hogere werkelijkheid waar hij op doelt, zit in elke goede roman verscholen, vaak onbewust erin gestopt, zoals ook Voskuil heeft ervaren. Zijn eigen debuut *Bij nader inzien* ging volgens zijn eigen broer helemaal niet over zijn vrienden, maar over zijn vader, de socialist en beroemde hoofdredacteur van Het Vrije Volk of, duidelijker gezegd over de pogingen van de hoofdpersoon om te breken met de waarden die hij van zijn vader heeft meegekregen.

In *Het Bureau* komen we erachter dat hij nooit fundamenteel met die waarden heeft kunnen breken. 'Als je bent opgevoed met het idee dat solidariteit het belangrijkste in een mensenleven is -en daarmee ben ik opgevoed -' zei hij in Optima, 'dan leef je, zolang je werkt met die illusie. Als dan blijkt dat solidariteit eigenlijk niet bestaat, geeft dat je een schok. Je wilt weten: hoe is dat leven dan wel geweest? [...] Ik zou het op een instituut niet volgehouden hebben als ik me niet de illusie had gemaakt dat de mensen om mij heen solidair waren.' Daar hebben we waarachtig Sal Santen weer, met die solidariteit. Overigens werkte Santen als corrector bij Het Vrije Volk toen Voskuils vader daar hoofdredacteur was.

Welke hogere werkelijkheden gaan schuil in de door Voskuil met zijn verbeelding aangeraakte realiteit van het Bureau? Ik denk dat het er vele zijn, die er door ons -lezers -bij stukjes en beetjes uit worden ge- destilleerd. De liefde - laat staan seksualiteit - is in het leven van Maarten Koning, zoals beschreven door Voskuil, ver te zoeken, maar wie weet blijkt Maartens relatie met Nicolien juist de essentie van zijn leven, zijn hoogste waarheid. Zoals By *nader inzien* achteaf niet over de vrienden maar over zijn vader bleek te gaan, zou *Het Bureau* wel eens de liefde, of op z'n minst trouw en loyaliteit, tot onderwerp kunnen hebben. En misschien gaat achter de minutieuze beschrijving van Amsterdamse grachten, pleinen, stoeptegels en traptreden wel een oneindig verlangen naar de natuur schuil en blijkt dat de kern van Maartens wezen te zijn. Als voorspelling van de wereld - zoals Márquez het uitdrukte - is *Het Bureau* in mijn ogen nu al geslaagd: Maarten Koning is het vleesgeworden einde

der ideologieën, de personifiëring van de desillusie. En dat al dertig jaar geleden, toen er nog volop geloofd werd in wat dan ook en niet in de laatste plaats in solidariteit en in zingeving in de vorm van een maakbare samenleving.

Luister hoe Maarten in 1969, in *Vuile handen* de bezetting van het Maagdenhuis beleefde toen hij gedachteloos over de Nieuwezijds Voorburgwal wandelde.

> Pas toen hij bij het Spui de hoek omsloeg en de mensenmenigte rond het Maagdenhuis zag, herinnerde hij zich dat dat bezet was. Hij bleef staan en keek vanuit de verte toe. Tegen de gevel hingen spandoeken. Er stonden politieauto's. [...] Terwijl hij daar stond, klommen drie mannen het bordes op. Eén van hen klopte tegen de deur. De deur ging open. Daarna was het onwezenlijk stil. Uit de menigte die rondom de ingang achter een kordon toekeek, drong geen enkel geluid tot hem door. Hij wendde zich af, stak het Spui over, rechtsaf langs de Lutherse kerk en de U.B., [...] met het gevoel dat hij in een andere stad woonde, de replica van een stad waar hij vroeger gewoond had, toen hij nog studeerde.

Maarten *wendde zich af*, het had alles geen zin. Ondanks alle hilarische passages waaruit *Het Bureau* bestaat, word ik treurig van dit beeld van de werkelijkheid, dat ik toen -dertig jaar geleden -beslist niet had, maar waarvan ik moet erkennen dat het reëler is dan ik toen in de verste verte kon vermoeden. Tegelijk is duidelijk dat het zich afwenden in de hierboven beschreven episode ook een verlangen naar deelname en betrokkenheid - zie Voskuils heimwee naar ‘solidariteit’ -kan verbergen.

Gênant

Over hoe het verder gaat met *Het Bureau* durf ik niets te voorspellen. Maar ik heb een vermoeden. Het laatste deel dat in het jaar 2000 zal verschijnen heet *De dood van Maarten Koning*. Ongetwijfeld gaat Maarten in dat deel met pensioen en omdat het Bureau een metafoor voor het leven zelf is, betekent afscheid van het Bureau afscheid van het leven en daarmee de dood van Maarten Koning.

Ik ben bang dat hij ongelukkig sterft, in het besef totaal mislukt te zijn en volstrekt voor niets te hebben geleefd. De enige zin van zijn leven is - denk ik - zijn dood. Maarten moest namelijk dood om de schrijver Voskuil tot leven te roepen, zoals eerder de student in Maarten dood moest om de schrijver te activeren en de vriendschap dood moest om zich te laten beschrijven.

De betekenis van Maarten Koning, de enige zin van zijn nutteloze leven, is dat hij de schrijver Voskuil heeft verwekt die ons met zijn meesterwerk een spiegel voorhoudt. Want behalve amusement, prachtige tijdsbeelden, hilarische humor en verslavende soap die ons wakker houdt, bevat *Het Bureau* vooral levenslessen. Geen voorschriften over hoe je moet leven, maar over hoe je kunt overleven. *Het Bureau* is een onderhoudende cursus in observatie, relativering, zelfreflectie en zelfkennis, in de beste tradities van de grote, klassieke literatuur.

Maar of dat allemaal enige zin heeft?

Ik wil eindigen zoals ik begonnen ben, met Maarten zelf, na alweer een lezing die hij gehouden heeft.

‘Hoe is het zaterdag gegaan?’ vroeg Bart nieuwsgierig, naar zijn bureau komend.

‘Verschrikkelijk’, zei Maarten. ‘Gênant. Dat mensen hiervoor hun vrije tijd opofferen en in zo'n stinkend zaaltje gaan zitten, alleen om het gevoel te hebben dat hun leven zin heeft, is om tegen de muren op te vliegen van ellende.’

Dames en heren, trek het U niet aan.

[november 1998]

Dit is de integrale tekst van de zevende Drienerwolde Lezing die werd georganiseerd door de Stichting Literaire Manifestaties Enschede. De bijeenkomst vond plaats op zaterdag 21 november 1998 in de gobelinzaal van het Rijksmuseum Twenthe [Met dank aan de Stichting Literaire Manifestaties Enschede voor toestemming tot publicatie].

Elsbeth Etty (1951) is Neerlandicus en literair redacteur van NRC Handelsblad. Recente publicaties: In het gras (*uitgeverij Balans*) *en* Dames gaan voor. Nieuwe Nederlandse schrijfsters van Hella Haasse tot Connie Palmen.

Eindnoten:

1. Reinjan Mulder, ‘Het zijn zakken; Onthechte roman van J.J. Voskuil’. In: *NRC Handelsblad*, 22 maart 1996.
2. H. Brandt Corstius, ‘De jaren van Jopper en Jekker; Tweede deel van Voskuil’. In: *NRC Handelsblad*, 13 september 1996.
3. Elsbeth Etty, ‘Het Amsterdam van J.J. Voskuil. Mieterse wandelingen met Maarten Koning’. In: *Ons Amsterdam*, februari 1997.
4. J. Fontein, Op *bezoek bij J.J. Voskuil*. Amsterdam, 1991.
5. J.J. Voskuil, ‘De moeder van Nicolien’. In: *Tirade*, jan./febr. 1996, jaargang 40.
6. Elsbeth Etty, Derde deel van Het Bureau. Het geheim van Maarten Koning. In: *NRC Handelsblad, 7* maart 1997.
7. Pieter Steinz, ‘Hoe zjazez obbez Buzjo?; De Great Dutch Novel van J.J. Voskuil.’ In: *NRC Handelsblad*, 23 januari 1998.
8. Els Broeksma, ‘De historische sensatie en die verdomde romanschrijvers. Gesprek met Hella Haasse en Jan Fontein’. In: *Biografiebulletin*, 1998/2, jaargang 8.
9. Elsbeth Etty, ‘Mijnheer Beerta is niet dood, hij leeft. Wouter van Oorschot en Gemma Nefkens over ‘Het Bureau’. In: *NRC Handelsblad*, 2 januari 1998.
10. Arjan Peters, ‘Ik word niet gedreven door rancune of wrok’, interview met J.J. Voskuil. In: *Optima*, zestiende jaargang, nr. 1, mei 1998.
11. Gabriel García Márquez, *De geur van guave. Autobiografie. Gesprekken met Plinio Mendoza*. Amsterdam, 1983.

Bert Weijde
Okay son

Zowel bij het binnenkomen als bij het weggaan geven vader en ik elkaar altijd een hand. Niet dat dit zo mijn stijl is, oorspronkelijk is het van vader uitgegaan die het als gewoonte vermoedelijk van de vrijmetselarij heeft, want sindsdien is hij ermee begonnen. Dit gebruik tussen ons is dus al heel oud.

Voor wat het afscheid betreft is de ceremonie hiermee nog niet afgerond: vader gaat dan naar het balkon en buiten wuiven we elkaar na. Het nawuiven is een gebruik van jonger datum en wel sinds de dood van moeder.

De laatste twee jaar is er nog iets bij gekomen: gelijk na de handdruk neem ik de vuilniszak voor hem mee naar buiten, want sjouwen gaat hem steeds moeilijker af. Maar vandaag geen vuilniszak. Sinds de poes er niet meer is, heeft hij minder vuilnis. Het gevolg is dat ik iets eerder op mijn fiets zit dan anders. Ik kijk naar boven: geen vader, hoewel de balkondeur openstaat. Na enig dralen rijd ik langzaam naar de eerstvolgende straatlantaarn. Zwaaiend met het stuur wuif ik naar de balkondeur tot ik uit het licht ben. Zo ook bij de volgende lantaarn, maar of er nu wel of niet iemand op het balkon staat, is niet meer te onderscheiden. Bij de hoek gekomen aarzel ik. Het is heel goed mogelijk dat hij inmiddels op het balkon is verschenen en daar zoals gewoonlijk naar beneden staat te kijken tot ik met de fiets tevoorschijn komen. Het zo laten? Dan hebben we elkaar voor zijn vakantie niet toegezwaaid. Ofschoon hij veel meer van de wereld heeft gezien dan ik, is ook voor hem het land uit gaan nog altijd een ingrijpende gebeurtenis. Nee, ik kan het niet zo laten. Ja, maar als je terug fietst, schijntje lamp in de richting van zijn huis. Is dat wel goed, met licht op terugkeren? Het kan niet anders. - Inderdaad staat vader op het balkon.

- Is er wat? vraagt hij. Heb je wat vergeten?
- Ik was al bij de hoek. Ik kwam nog even terug voor de begroeting. Dag.
-Okay son. Okay.

[uit: *Wending*]

Paul van Tongeren
Tegen de tijd
Over Voskuils verzet tegen verandering en Maarten Konings morele psychologie

> *'Ik hou trouwens helemaal niet van verandering,' zei Maarten. 'Iedere verandering is de pest. Van mij mag alles blijven zoals het is*.'
> [Het Bureau, deel III, p.668]

Op allerlei manieren heeft de romancyclus Het *Bureau* iets te maken met de tijd. Het boek beschrijft gebeurtenissen die zich afspelen gedurende een lange tijd: als het voltooid is, zal het de jaren 1957 tot 1987 beslaan. Het geeft - zij het altijd alleen maar tussen de regels door - een waardevolle documentatie van die tijd. De uitgever heeft bovendien op een slimme manier het verschijnen van het boek uitgesmeerd in de tijd, zodat de vele lezers er niet alleen de tijd voor kunnen nemen, maar er ook een tijd lang aan gekluisterd zullen blijven. Er zijn echter veel belangrijker verhoudingen tot de tijd dan deze, die nog allemaal uitwendig waren. Ik denk dat Voskuils *magnum opus* gelezen kan worden als uitdrukking van een verzet tegen het verstrijken van de tijd, als een weliswaar zeer beheerste, maar niettemin hopeloze poging om de tijd te overwinnen. Om dat aan te tonen zal ik beginnen met een vergelijking tussen *Het Bureau* en een andere, al even omvangrijke romancyclus, één waarin de tijd zelfs in de titel verschijnt: *A la recherche du temps perdu* van Marcel Proust. Op basis van die vergelijking zal ik vervolgens de verhouding tot de tijd van de schrijver J.J. Voskuil, proberen door te trekken naar enkele psychologische karakteristieken van zijn hoofdpersoon en alter ego Maarten Koning. De overgang zal gemaakt worden via een intermezzo over de wetenschapsopvatting die schrijver en hoofdpersoon met elkaar lijken te delen, en die opnieuw alles te maken heeft met het probleem van de tijd.

J.J. Voskuil en Marcel Proust

Niet alleen de omvang van hun grote romans rechtvaardigt de associatie tussen Voskuil en Proust, ook de minutieuze wijze waarop gebeurtenissen uit het verleden worden gereconstrueerd, kenmerkt beide romancycli. Er zijn echter ook belangrijke verschillen tussen beide. Die verschillen nemen de fundamentele overeenkomst die ik in beider werk vermoed niet weg, maar accentueert die juist. Die grondige overeenkomst bestaat hierin, dat zowel Proust als Voskuil de tijd in de greep willen krijgen; ze willen het voorbijgaan van de tijd overwinnen door in de beschrijving van voorbije gebeurtenissen, het definitieve karakter van hun voorbij-zijn te ontkrachten.

Maar beiden doen dat -zoals gezegd -op heel verschillende wijze. Marcel Proust hervindt de verloren tijd en overwint het voorbijgaan van de tijd, door enkele momenten uit het verleden te reconstrueren op een manier die maakt dat ze niet langer slechts moment in een voortgaande en voorbije tijd zijn. De nachtzoen van de moeder of die ene verlangde ontmoeting met de geliefde worden beschreven met zo een precisie, zo een aandacht voor details en psychische achtergronden en condities, dat één enkele gebeurtenis de omvang krijgt van een heel universum en dus nooit meer slechts ogenblik in een voortstromende tijd kan zijn. De particuliere gebeurtenis krijgt een universele betekenis; wat moment leek te zijn, blijkt een eeuwigheid en ontkent dus de wijsheid van de geschiedenis, die zegt dat alles voorbijgaat.

Voskuil doet tot op zekere hoogte iets heel anders. Een van de kenmerken van zijn roman is eerder dat er vrijwel geen enkele gebeurtenis van enig belang in beschreven wordt (een enkele uitzondering daargelaten: met name de dood van Maartens vader en de bijna gelijktijdige beroerte van Beerta, symbolische dood van een symbolische vader, op het eind van deel III); hoe gedetailleerd ook de beschrijving is, niets van al die dagelijkse dingen die gebeuren, krijgt proporties die het uit de tijdstroom optillen, laat staan dat die stroom erdoor gerelativeerd zou kunnen worden. Wat Voskuil doet, is dus eigenlijk het omgekeerde van wat

Proust doet: in plaats van het voorbijgaan te relativeren door het kleine te vergroten en het momentane te vereeuwigen, wordt nu het grote verkleind en wordt alles teruggebracht tot moment van een eindeloos voortschrijdende tijd.

Maar het effect van deze omgekeerde beweging is -paradoxalerwijze -hetzelfde, want door het gebeuren zelf te verabsoluteren, wordt het precies van zijn onverdraaglijke contingentie beroofd. De eindeloze herhalingen (elke dag weer de tas op dezelfde manier neergezet, de stoel op dezelfde manier teruggeschoven, de typemachine op dezelfde manier naar zich toegetrokken) maken elke gebeurtenis tot *niets anders dan* een moment. Veel lezers zeggen over het boek dat er eigenlijk helemaal niets in gebeurt. Dat is niet in strijd met, maar juist een uitdrukking van wat ik probeer te laten zien. De vele gebeurtenissen die in het boek worden beschreven verliezen zozeer elke unieke betekenis die ze uit de tijd zou kunnen doen oplichten, dat ze het karakter krijgen van een eindeloze herhaling van hetzelfde. En als altijd alles hetzelfde blijft, gebeurt er dus niets. Het verschil tussen bijzondere en alledaagse gebeurtenissen valt weg: er zijn geen bijzondere gebeurtenissen omdat alles wat beschreven wordt zich voortdurend herhaalt; en alles krijgt evenveel aandacht, of het nu een koffiepauze, de dagelijkse post, een vergadering of een congres is. Deze opheffing van het verschil tussen alledaags en bijzonder maakt dat de tijd gelijkmatig wordt, en wanneer die gelijkmatige momenten dan bovendien het schema van de herhaling krijgen opgelegd, wordt het voorbijgaan van de tijd als het ware opgeheven in een eeuwig nu.

Intermezzo

Toen ik tijdens een interview[1.] deze vergelijking aan de auteur voorlegde, en hij deze bleek te herkennen, vertelde hij met enthousiasme over een Japanse film die hij vele jaren geleden gezien had: *Het naakte eiland*. Die film vertelt over het leven van een gezin op een eenzaam en onvruchtbaar eiland. In dat leven gebeurt eigenlijk helemaal niets; en het enige wat er wel gebeurt -het echtpaar haalt water en giet dat uit over een akkertje -wordt eindeloos herhaald: ‘een ongelooflijk moedige film, waarin helemaal niets gebeurt.’ Voskuil heeft iets met herhaling, omdat hij iets heeft met, dat wil zeggen: *tegen* de tijd. In het genoemde interview zegt hij dat de eindeloze herhaling de verandering overwint. Ook Maarten Koning heeft nergens zo'n hekel aan, als aan de verandering (‘Eigenlijk zou alles altijd hetzelfde moeten blijven,’ zegt hij aan het eind van deel IV), en de schrijver Voskuil is dat helemaal met hem eens: ‘Als er maar niets verandert, dan ga je ook niet dood.’

Dat lijkt in tegenspraak met de wetenschapsopvatting die Maarten vanaf deel IV van *Het Bureau* begint te verwoorden, en die op een prachtige manier wordt samengevat in een artikel van Maarten dat integraal wordt afgedrukt op de pagina's 590-598 van dat vierde deel. Weliswaar gaat het hier om een wetenschapsen niet om een levensopvatting, maar zoals Maarten zelf schrijft aan Güntermann, maakt dat eigenlijk geen verschil: hij ziet zelf ‘wetenschappelijke publicaties als een verhulde vorm van schrijven over de eigen levensbeschouwing.’ [dl IV, p.940] Maartens verzet tegen zijn collega's in de wetenschap van de volkscultuur richt zich tegen hun geloof in duizendjarige tradities. Zij menen dat hun taak erin bestaat te laten zien hoe gebruiken blijven voortleven. Daar tegenover poneert Maarten Koning met veel wetenschappelijk en retorisch geweld de these dat er helemaal niets blijft, maar dat alles voortdurend verandert, en richt hij zijn wetenschappelijke aandacht vooral op de condities waardoor die verandering veroorzaakt wordt.[2.] Op deze schijnbare

tegenspraak tussen Maartens afkeer van verandering en zijn wetenschappelijke geloof in voortdurende verandering reageerde Voskuil tijdens dat interview met een verwijzing naar een norm die voorbij afkeer en geloof ligt; ik zal daar aan het eind van dit artikel op terugkomen.

Voorlopig houd ik vol dat er geen werkelijke tegenspraak tussen beide is: de radicalisering van de verandering in de vorm van een voortdurende herhaling heft uiteindelijk die verandering op.

Een alles omvattend geheugen

Ik keer terug naar de vergelijking met Proust. Tot hier toe heb ik laten zien hoe het verschil tussen beider werkwijze op een heimelijke overeenkomst wijst. Terwijl Proust laat zien dat elk moment te groot is om alleen maar moment te zijn, suggereert Voskuil dat elke gebeurtenis, hoe groot ook, *alleen maar* moment

is in een voortdurende herhaling van hetzelfde. Op verschillende wijzen bestrijden beiden daarmee het verstrijken van de tijd. Maar vervolgens wil ik vanuit deze overeenkomst op een betekenisvol verschil wijzen. Want hoewel beiden hun verzet tegen de tijd in praktijk brengen door de beoefening van een kunst van de herinnering, heeft het verschil in de wijze waarop zij die kunst beoefenen een belangrijke implicatie. Proust kan zijn herinnering slechts cultiveren door zeer veel te vergeten. Slechts enkele ogenblikken verschijnen in hetvolle licht; alle andere verdwijnen daardoor in het duister. Voskuil echter kan - net als zijn romanfiguur -niets vergeten: ‘Als er iets was dat hem [d.i. Maarten Koning] typeerde, dan was dat dat hij nooit iets vergat wat hem was aangedaan.’ [dl III, p.421] Natuurlijk laat ook Voskuil veel weg. Er zouden boekdelen gevuld kunnen worden met wat in deze vele duizenden bladzijden *niet* beschreven wordt. Maar terwijl de roman van Proust imponeert door de intensiteit en gedetailleerdheid van een geconcentreerde, maar daardoor beperkte herinnering, geeft het werk van Voskuil vooral de indruk het product te zijn van een totaal en alles omvattend geheugen.

Door het contrast met Proust hebben we dus twee kenmerken van Voskuils boek gevonden: het verstillen van de tijd tot een blijvend nu, en de onmogelijkheid om te vergeten. Beide kenmerken wil ik nu illustreren met een moment van wat ik de morele psychologie van Maarten Koning zou willen noemen. Eigenlijk waren het deze ‘morele figuren’ die mij het eerst en het sterkst troffen in het boek -met het voorgaande heb ik ze in een kader geplaatst.

De deugden van de duur

Illustratief voor de vereeuwiging van de tijd, is de waarde die Voskuil of Maarten Koning toekent aan vriendschap, solidariteit, loyaliteit en trouw. Mensen veranderen, contingente gebeurtenissen zetten de verhoudingen tussen mensen onder druk, maar vriendschap overleeft -althans idealiter -al dergelijke veranderingen. Ook al moet Maarten ‘bij nader inzien’ erkennen dat de oude vriendschapsbanden illusies bleken, aan het ideaal van vriendschap blijft hij trouw. En met enkelen, met Henriette en natuurlijk boven al met Nicolien, blijft de band van vriendschap en solidariteit ook daadwerkelijk bestaan. Maar ook tegenover zijn medewerkers op het Bureau, en zelfs jegens de volgens hem volstrekt zinloze taak die hij te vervullen heeft, blijft Maarten absoluut trouw. Wanneer hij zich eenmaal met een persoon of met een zaak verbonden heeft, brengt niets hem meer van die loyaliteit af. Wat Nicolien ook zegt, hoe Bart Asjes ook reageert, of beter: traineert, Maarten blijft loyaal aan wie hij ooit zijn vertrouwen gaf.

Trouw die zich niet laat breken door wat de tijd aanricht, breekt zelf de vergankelijkheid van de tijd. In zijn deugdzaamheid toont Maarten vooral de deugden van de *duur*, of de *constantheid* van de deugd, en het zijn vooral de deugden die de tijd trotseren, welke hem kenmerken.

Misschien heeft deze zelfde karakteristiek ook een immorele gedaante. Een van de grootste morele gevaren waaraan Maarten bloot staat, lijkt me dat van de cynische onverschilligheid. Juist omdat de tijd in zijn vergankelijkheid overwonnen wordt, dreigt het gevaar dat alles hetzelfde wordt, dat er geen verschil is, dat men onverschillig wordt en cynisch reageert op elke pretentie van originaliteit of uitzonderlijkheid: er is niets nieuws onder de zon en al wat mensen doen is lucht: zinloos. Ook het verband tussen Voskuil en Qohelet (of Prediker, de auteur van het gelijknamige bijbelboek) zal wel vaker gelegd zijn.

Dat gevaar van cynisme dreigt nog op een andere manier het effect te worden van de strijd tegen de vergankelijkheid. Want hoezeer we ook proberen haar te ontkennen of ons met deugdzame trouw tegen haar te verweren - bij nader inzien zal blijken dat tegen de voortgaande tijd uiteindelijk niets bestand is. Zoals Kronos, de titaan die zelf 'tijd' heet, volgens de mythe zijn eigen kinderen verslindt (alleen Zeus wist te ontsnappen), zo zal alles wat in de tijd gebeurt, ook in die tijd verdwijnen. Wat een mens ook probeert -door in de kunst iets te scheppen wat met de woorden van Horatius duurzamer is dan brons, *aere perennius*, door in de wetenschap ware kennis te zoeken die de veranderlijke meningen overstijgt, door in de godsdienst een band met de eeuwigheid te leggen, of door in menselijke verbindingen 'eeuwige trouw' te zweren -, alles zal uiteindelijk voorbijgaan. De dood, die ultieme gedaante van onze vergankelijkheid, overwint alles. Wie niet van verandering houdt en tegelijk moet erkennen dat alles verandert, die loopt het gevaar zich met cynische onverschilligheid te gaan verweren tegen zijn

onvermijdelijke nederlaag. Maar het succes van dat verweer is twijfelachtig. De cynicus heeft altijd gelijk, omdat hij slechts zijn eigen ongelijk beweert; alleen het verkondigen van de zinloosheid heeft nog zin.

Ressentiment

Cynisme en onverschilligheid lijken met elkaar in strijd: als de zinloze herhaling je echt onverschillig laat, zul je immers geen behoefte hebben om dat steeds weer op te merken. De paradoxale combinatie van beide wijst er mijns inziens op dat onder het masker van onverschilligheid iets anders schuil gaat.

Dat onderliggende element is misschien wel het meest karakteristieke van Maarten Konings morele psychologie, en het vormt de perfecte illustratie van het tweede verschil tussen Voskuil en Proust dat ik noemde: het zeer selectieve geheugen van de laatste, tegenover het onvermogen om te vergeten van de eerste.

Als het in de moraal uiteindelijk gaat om het geluk (want waarom zouden we anders doen wat we doen, dan om op een of andere manier gelukkig te zijn?), dan zou de mislukking van dat streven wel eens te maken kunnen hebben met een overmaat aan geheugen. Dat is tenminste wat Friedrich Nietzsche suggereert. In het begin van een verhandeling ‘over nut en nadeel van de geschiedenis voor het leven’ schrijft Nietzsche dat iemand eens aan dieren - ik geloof dat het koeien zijn, maar wat mij betreft mogen het in dit geval ook varkens zijn - die immers steeds de indruk maken volmaakt gelukkig te zijn, wilde vragen waaraan ze hun geluk ontlenen. Het aangesproken dier wilde antwoorden: ‘dat is omdat ik altijd alles onmiddellijk vergeet’, maar al voordat het de woorden had uitgesproken was het vergeten wat het wilde zeggen, zodat de vraagsteller zonder antwoord bleef.[3.]

De eerder geciteerde zin uit *Het Bureau*, waarin Voskuil zijn literaire alter ego karakteriseert verklaart het verband tussen geluk en geheugen: hij ‘vergat nooit iets [...] wat hem was aangedaan.’ Geluk vereist een soort onmiddellijkheid die iemand in staat stelt om ófwel meteen te reageren op wat hem overkomt, met dankbaarheid of metwoede, al naar gelang de aandoening, ófwel het te vergeten. Wie dat niet kan, zal vooral zijn onaangename ervaringen opslaan in zijn geheugen, alwaar ze kunnen gaan woekeren. Volgens Nietzsches psychologie is de vrucht van die woekering de wrok of het ressentiment.

Ressentiment is de houding van degene die te zwak is om wat hem wordt aangedaan onmiddellijk te wreken en zo zijn woede af te reageren. In plaats daarvan kropt hij zijn woede op. Hij is wel kwaad, maar laat dat naar buiten toe niet merken; hij wreekt zich alleen in zijn fantasie op de ander, en uiteindelijk richt hij zijn woede op zichzelf. De vorming van het ressentiment vindt volgens Nietzsche haar bekroning in de verinnerlijking die de verklaring van het eigen ongeluk -bij gebrek aan vermogen om het af te reageren -uiteindelijk in zichzelf zoekt, in de eigen schuld. Ik memoreer deze Nietzschaanse psychologie[4.] omdat Voskuils beschrijvingen van Maarten Koning er zo vaak aan doen denken. Maarten is vaak woedend, maar hij slikt meestal zijn ergernis in: ‘Het lag op zijn lippen om te zeggen [...] maar hij zweeg’ [dl IV, p.538] Als hij scheldt of vloekt is dat doorgaans binnensmonds. Hij vermoordt zijn vijanden gemakkelijk, maar altijd alleen maar imaginair. Hij voelt zich voortdurend bedreigd en vernederd door anderen tegen wie hij niet durft of kan optreden. En nadat hij zijn woede jegens die anderen niet heeft kunnen uiten, put hij zich veelal uit in zelfbeschuldigingen. Maar vergeten doet hij niet. Hij noteert het in zijn dagboek en

soms dreigt hij het allemaal te gaan opschrijven in een boek: ‘Ik denk dat ik een boek ga schrijven en dat ik dat *De Baas* noem.’ [dl V, p.9]

Wie niet kan vergeten, graaft zijn eigen ongeluk. Maarten is doorgaans ongelukkig. Er hoeft maar heel weinig te gebeuren of de grote somberheid slaat weer toe. In zijn eigen uitdrukking van zijn ongeluk overheersen schuld en schaamte gericht op de eigen machteloosheid. Maar tegen de tijd en de vergankelijkheid is iedereen uiteindelijk machteloos.

De illusie en het fatum

In deel IV van *Het Bureau* staat op pagina 366 en volgende een dagboekaantekening, waarin Maarten zelf eigenlijk een heel goede beschrijving geeft van de psychologie van het ressentiment, zoals ik die aan Nietzsche ontleende. Tijdens het genoemde interview met Voskuil vroeg ik hem deze passage voor te lezen en te reageren op de stelling dat Maarten gekenmerkt wordt door ressentiment. In zijn reactie betrok hij de

vraag onmiddellijk op zichzelf en maakte hij - zoals steeds -weer geen onderscheid tussen zijn hoofdpersoon en hemzelf. Hij ontkende dat hij zijn boek uit wrok geschreven had, zoals sommigen wel beweerden. Weliswaar erkende hij een belangrijk deel van de psychologie van het ressentiment, namelijk het onvermogen om wat je wordt aangedaan onmiddellijk af te reageren, maar volgens hem had zijn dagboek steeds de functie gehad om de opgekropte woede af te voeren. Als hij thuis kwam schreef hij in zijn dagboek, en dan was hij het kwijt. ‘Dat is de zuiverende werking van het dagboek. Je kunt niet leven zonder dagboek als je zwak bent,’ aldus Voskuil tijdens dat gesprek.

Er was dus geen opgekropte woede meer, toen het boek geschreven werd. Als bewijs daarvan voerde hij in dat gesprek aan dat de auteur zelf de hoofdpersoon van het boek is, wat niet het geval zou zijn geweest als het boek uit wrok geschreven was. Op mijn vraag waarom het boek dan nog geschreven moest worden, was het antwoord: om te begrijpen, en om de illusie van het dagboek weer te overwinnen: de illusie van solidariteit. Maarten heeft nog niet door dat hij met een illusie leeft. De auteur overwint de illusie door het materiaal van zijn leven te herordenen vanuit een illusieloos perspectief.

Op dit punt herinner ik aan wat ik eerder aanduidde als een uiteindelijke norm in de wetenschapsopvatting van Maarten én van Voskuil: die norm is de onverbiddelijke, nuchtere en illusieloze eerlijkheid. De wetenschapper moet erkennen dat alles verandert, ook al zou hij het liefst blijven geloven in eeuwige, of minstens ‘duizendjarige’ tradities. En de schrijver moet erkennen dat de trouw en loyaliteit die de tijd en de verandering moeten doorstaan, en waarin hij ooit geloofde, niet bestaan. Die illusie moet doorbroken worden. Wint de verandering het dan toch?

Ongetwijfeld, maar het lijkt erop dat de schrijver en de wetenschapper nog een laatste poging doen om die gehate vergankelijkheid de baas te blijven. In de wetenschapsopvatting van Maarten begint in deel V reeds een nieuwe trek zichtbaar te worden, die volgens de auteur in deel VI nog duidelijker zal blijken: de erkenning van de verandering wordt meer en meer opgenomen in een fatalistische overtuiging. Maar zet het fatalisme, dat immers de verandering noodzakelijk maakt, niet opnieuw een stempel van eeuwigheid op de voortdurende verandering? En als de ultieme gedaante van de vergankelijkheid ligt in de sterfelijkheid van de mens, wat moeten we dan denken van de aangekondigde titel van het laatste deel? Probeert de auteur in *De dood van Maarten Koning* zijn eigen dood te regisseren, om zo -zij het opnieuw imaginair - zich op zijn sterfelijkheid te wreken?

Een eerdere en meer beknopte versie van deze tekst verscheen in *Een zondagmiddag met J.J. Voskuil*, Boekhandel Roelants, Nijmegen 1998, p. 125-129.

Paul van Tongeren (1950) studeerde theologie in Utrecht en filosofie in Leuven, is momenteel hoogleraar wijsgerige ethiek aan de faculteit wijsbegeerte van de Katholieke Universiteit Nijmegen, en publiceerde behalve over filosofische teksten en thema's, ook over werk van Gerard Reve, Nescio, Kellendonk en andere Nederlandse literatuur.

Eindnoten:

1. Het interview vond plaats tijdens de door boekhandel Roelants georganiseerde ‘Zondagmiddag met J.J. Voskuil’ in de stadsschouwburg van Nijmegen op zondag 3 1 januari 1999; het werd opgenomen door de VPRO-radio en uitgezonden in het programma ‘De Avonden’ op de maandagen 15 en 22 februari 1999. Alle verwijzingen in dit artikel waarbij niet naar *Het Bureau* wordt verwezen, zijn afkomstig uit dit interview.
2. Tijdens het interview duidde Voskuil die wetenschapsopvatting van Maarten Koning en van hemzelf als ‘vrij marxistisch’.
3. Fr. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II*, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, § 1.
4. Nietzsche beschrijft deze psychologie van het ressentiment vooral in zijn *Zur Genealogie des Moral*.

Bert Weijde
De plank

[woensdag 10 november 1982]

Bij vader. Er ligt nog een vraag open en er komt een moment dat ik ermee opperdan kan komen. Eerst een inleiding.

-Ik droom bij buien dat ik in een diepte dreig te vallen. Maar juist op het moment dat het zal gebeuren word ik wakker van de duizeling. Het is begonnen jaren geleden toen ik probeerde mijn vroegste herinneringen terug te halen. Ik kwam ten slotte bij iets waarvan ik niet weet of het echt tot mijn bewustzijn hoort of dat ik me ermee vereenzelvigd heb. Het is me vroeger eens verteld. Boven mijn bedje was een plank en daar ben ik 's nachts opgeklommen. Ik kroop over die plank tot ik niet verder kon. Aan het eind gaapte een diepte. Ik begon te schreeuwen. Jullie hebben me dan uit mijn benarde positie verlost.

- Dat herinner ik me nog wel, ja.

-Hoe oud was ik toen? Anderhalf, twee jaar?

- Ik zou het je niet kunnen zeggen. Maar nu je het erover hebt, een doortastend jongetje was je wel. Al heel vroeg ging je op avontuur uit. Ik weet nog, dokter Maessens heeft je gehaald. Hij heeft je verlost. En je was er nog maar net of je probeerde gelijk al overeind te komen. Dokter Maessens zei toen: ‘U zult met hem nog heel wat moeilijkheden krijgen.’ Wij als ouders vonden het wel mooi dat je je meteen al probeerde op te richten. Die komt er later wel, dachten we.

- Hé, kwam ik zo ter wereld. En later werd ik iemand die zich liever terugtrekt. Merkwaardig, helemaal in tegenspraak met mijn ontwikkeling.

-Zo is het gegaan, ja, hoewel we het aanvankelijk niet konden vermoeden. Maar laat ik nu jou eens iets vragen: wat beweegt je toch om al die dingen van vroeger te willen weten?

-Wat zal ik zeggen? Ik heb de herinneringen aan mijn kindertijd ooit eens op papier gesteld, maar ik ben er niet mee klaar gekomen. En je weet, het werd een levensgeschiedenis die doorloopt tot de psychiatrische verpleging. Mijn plan is de draad weer op te nemen. Ik ben er destijds mee gestrand omdat er een onbekende factor overbleef, waar ik niet achter kwam. Ik was toen geneigd er het nachtelijk geklauter op die plank voor in te vullen, maar dat leek me mystificatie. Verder is het zo dat ik in de levensgeschiedenis zoals ik hem toen probeerde op te stellen uit de lucht kom vallen. Of ik echt geboren ben of door de ooievaar gebracht maakt daarin weinig verschil. De ooievaar symboliseert het al: ik heb in aanvang geen grond onder mijn voeten. En met die voorstelling ben ik niet tevreden. Het is van belang het gegeven te hebben waar ik vandaan kom. Of beter gezegd: wie me vooraf zijn gegaan. Mijn opzet is niet je hele levensgeschiedenis te achterhalen, nee, het is me voldoende als ik me er enigszins een beeld van kan vormen. En als ik daarbij ook nog iets weet van wie jou vooraf zijn gegaan, ben ik niet meer louter individu, maar sta ik in een reeks.

- Oh, is dat je bedoeling. Ik begrijp het. Maar vergeet dan niet dat familie de buitenkant is. Je bent en blijft een individu.

[Uit: *Levensbeschrijving van mijn vader*]

Frida Vogels
Voor wie hier mag wonen

Wie hier mag wonen.
Wie hier de seizoenen
ziet wisselen en de vertrouwde
patronen volgt: de keien voor zijn deur
en kade, water, brug; wie nooit
's nachts opschrikt en zich elders weet;
wie nooit aankomt en al weer afscheid neemt;
wie hier mag wonen, en geen vrede heeft.

Henk van der Ent
De ramp in Bretagne
Het werk van Frida Vogels

Viermaal *Chapeau!* voor Frida De Matteis-Vogels: voor haar vertalingen, haar verhalend proza, haar poëzie en haar weigering in de publiciteit te treden. Door dit laatste kunnen we stellen dat exhibitionisme haar vreemd is. Zij behoort tot die schrijvers voor wie het een levensnoodzaak is te onderzoeken wie ze zijn, en die zich willen bevrijden van ieder onjuist beeld dat van hem of haar in de ogen van een ander bestaat. Ongetwijfeld drijft een psychische noodzaak hen tot hun artistieke zoektocht, maar de lezer dient op zijn hoede te blijven. Een hoofdfiguur in een roman die dezelfde naam draagt als die van de auteur heeft, evenzeer als het 'lyrisch ik' in een gedicht, wel veel uit te staan met de psyche van de maker, maar bezit een andere, een mentale, een literaire, een papieren identiteit. Hoewel we van sommigen begrijpen en accepteren dat ze de kloof tussen de werkelijke en deze papieren identiteit dichten, blijven we principieel wantrouwend. Zolang zij kunnen schrijven: 'Ik ben gestorven,' mogen wij niet anders. Wanneer schrijvers de ikvorm gebruiken, scheppen ze een 'episch-ik', dat niet samenvalt met de identiteit van de auteur. Zodra zij een pen ter hand nemen, worden ze een ander.

Dit artikel over Frida Vogels betreft dan ook niet de vrouw die in Bologna woont, boeken uit het Italiaans in het Nederlands vertaalde, en weigerde in de openbaarheid te verschijnen toen ze een commerciële prijs had gewonnen. Zelfs niet de romanfiguur Frida V., die zich 'een beetje gek' noemt, het prettig vindt zich te isoleren en erkent dat ze ziekelijk op zoek is naar zichzelf en daartoe het verleden analyseert. Dit opstel heeft haar werk, *De harde kern*, tot onderwerp.

Afgezien van de grote hoeveelheid recensies is er weinig over dit literaire oeuvre gepubliceerd. Het *Kritisch Literatuur Lexicon* bevat een overzichtsartikel van Cathalijne Boland, waarvan de volgende alinea mij verbaast: 'Vogels' debuut zou wel eens tegelijkertijd haar verzameld werk kunnen zijn. Het lijkt althans niet aannemelijk dat zij nog iets heeft toe te voegen aan 'De harde kern', dat met recht een levenswerk genoemd kan worden; het is het resultaat van veertig jaar schrijven.'

Waarom Boland deze veronderstelling niet van haar beeldscherm heeft gewist, is mij een raadsel, want ze slaat de spijker op de kop als ze schrijft: 'Vogels beleeft het leven al schrijvend, zij lijkt haar leven alleen in geschreven vorm als reëel te kunnen ervaren.' Aangezien na het inleveren van haar manuscript nu al weer zeven jaren verstreken zijn, moet ze voor ons, afgezien van het werk dat in portefeuille bleef, honderden bladzijden in petto hebben. Zij leeft niet als ze niet schrijft: een door een schrijfobsessie gedreven vrouw, een gepassioneerd auteur is zij.

Maar dit betreft mevrouw Frida De Matteis-Vogels, over wie ik niet zou schrijven en voor wie ik vier maal mijn hoed heb afgenomen. Is viermaal niet te veel? Nee. Vier is in *De harde kern* het getal van perfectie en harmonie. 'Vier was het juiste getal: twee maal twee op alle manieren.' En: 'Een ogenblik was het of we daar met ons vieren liepen, zoals het had moeten zijn.' Wie op dit getal let, gaat het duizelen. Zelfs bij details komt het voor. Geluksgevoel doorstroomt Berta als ze tijdens een wandeling een mieters dorpje van vier huizen ziet. Ze gaat, als ze in Amsterdam is, altijd om *vier* uur naar Jacob en Wiesje, waar ze eens met een gevoel van verbondenheid naar de drie theekopjes kijkt. *De harde kern* bestaat uit *vier* delen: *Kanker, De naakte waarheid, Met zijn drieën* en *Gedichten*.

Les mathématiques du coeur spelen in deze roman een belangrijke rol. Drie is niet compleet, een belangrijk gegeven voor het begrijpen van de titel *Met zijn drieën*. Vijf is ook niet symmetrisch. [Vergelijk de ruzie over een bloemetje met vijf

meeldraden, *De naakte waarheid*, p.817]. In *De harde kern* is symmetrie een structurerend principe en in welk getal komt dit beter tot zijn recht dan in vier?

‘En in dezelfde tijd zaten we in de bus naar Den Haag. Bij een halte stapten vier mensen uit. Twee staken dadelijk het fietspad naast de weg over. De andere twee

deden een stap vooruit, weken terug om een fietser voorbij te laten en staken toen over.' Dit maakt de verteller Jacob tot in zijn maag gelukkig! Dezelfde bevrediging ervaart hij als hij in een open krat een kostbaar instrument verpakt ziet, verend opgehangen, zodat het bij elke beweging trilt en dan langzaam weer tot rust komt.

Evenwicht, rust, structuur, kosmos, harmonie, zij moeten bevochten worden op de chaos die bestaan heet. Dat kan via de weg van de kunst. 'Die emotie van orde die je ineens vervult, alsof alles nu volmaakt is: dat is kunst.' *De harde kern* roept op veel plaatsen deze emotie op. De daartoe gebruikte kunstgreep is die van de symmetrie of spiegeling, hoewel de repetitio ook op indrukwekkende wijze wordt toegepast. Bijvoorbeeld de herhaling van 'Kom je?' met de anticlimax 'Nee.' op pagina 818 van *De naakte waarheid*.

Een symfonie

Bekend zijn de woorden van Willem Elsschot dat een auteur in de aanhef al rekening dient te houden met het slotakkoord. Wanneer de hoofdfiguur Berta Mees aan het eind van *De naakte waarheid* alleen, buiten medeweten van haar man, een wandeling naar de top van een heuvel onderneemt (klossend, zij is pas geopereerd aan haar knie), ziet de lezer dat dit slotakkoord ingeleid is in het eerste deel *Kanker*, waar man en vrouw samen ('Hun stappen klonken gelijk') harmonieus in Montana een trektocht maken. Wie op deze elementen let, krijgt het besef dat hier een symfonie is gecomponeerd.

In *De naakte waarheid* bevinden zich veel duidelijke vooruitwijzingen die bij het lezen van *Met zijn drieën* een gevoel van ontspanning oproepen. Er zijn veel verbindingslijnen tussen deze delen. De lezer is nieuwsgierig gemaakt naar Berta's jeugd, naar haar vader, moeder en broer. De liefde voor katten, het eten van kersen, het plukken van bloemen, de liefde voor de natuur en het maken van wandelingen vormen dwarsverbindingen. Ook de seksualiteit is een verbindende schakel. 'Mieters' blijkt een woord van Frida's moeder te zijn en werpt een verrassend licht op Frida's overdadig gebruik daarvan. De roman geeft de lezer niet een berg ongestructureerd autobiografisch materiaal, maar een geordend geheel.

Niet alleen *Met zijn drieën*, maar de gehele cyclus is toegesneden op één punt: de scène waarom alles draait, is de slotscène. 'Ik wil de geschiedenis schrijven van de belangrijkste gebeurtenis in mijn leven, twaalf jaar geleden voorgevallen,' verraadt Berta op pagina 363 van *De naakte waarheid*. Het is daarvóór en daarná.

Het betreft de verhouding tussen broer en zus, Thijs en Frida, die beiden door de scheiding van hun ouders een trauma hebben opgelopen. Frida leidde bij haar moeder een armzalig vaderloos leven in een kamertje van moltonlappen en Thijs, die weliswaar bij zijn welgestelde vader woonde, werd als een pakketje heen en weer gestuurd. Zij willen het leven van hun ouders overdoen. Frida beschouwde hen, door anderen aangezien voor een verliefd paar, 'als een ideale repliek' van haar vader en moeder. Dit leidt tot een opwindende relatie tussen deze eigenaardige jongelui. Ze gaan samen naar Bretagne, naar Le-Roselier-en-Plérin, bekend uit Du Perrons *Het land van herkomst*, waar nu een ramp plaats vindt. Deze catastrofe houdt in dat ze, de vakantie in een hotel doorbrengend, niet met elkaar slapen, terwijl ze dat beiden wel willen. Frida wil zich helemaal aan hem geven, haar leven met hem delen, en Thijs wacht op haar, zo bekent hij haar later. Angst en taboe verhinderen de werkelijke toenadering. Frida is geen genie, iemand die zich los durft te maken van alle conventies, en Thijs heeft zich teruggetrokken in zichzelf. Hij heeft daar een einde aan hun saamhorigheid gemaakt: het einde van *wij* [*Met*

zijn drieën, p.757], terwijl Frida zich aan hem had willen geven om hem te bezitten. De vakantie roept daardoor veel spanningen op en Thijs zakt voor zijn tentamen. Frida leeft verder met zelfverwijt en schuldgevoel, omdat ze te veel van hem houdt.

De roman suggereert dat deze bestaat uit een verslag van een bestaande en ervaren realiteit. (‘Iemand die maar wat verzint. Dat boezemt mij weerzin in.’) Er is geen gefotografeerde werkelijkheid, maar een georganiseerde wereld. Daarin speelt de symboliek een belangrijke rol. Het knappe daarvan is, dat de symbolen (vogels, bloemen, vruchten, schelpen, stenen, getallen) volkomen geïntegreerd zijn. Zo snijdt Thijs tijdens de rampwandeling in Bretagne als ze bij een hek twee bloemen op lange stelen zien, één exemplaar af om het einde van hun symbiose te tonen. Het is een distel. Frida komt later tot het inzicht dat ze hem haar stekels toekeert. Een ander voorbeeld is de bloeiende

amandeltak uit *Kanker* die aan het slot van *De naakte waarheid* zakken vol amandels oplevert. Echt gebeurd? Welnee, die wandeling is zelfs niet gemaakt. Het komt in de kunst op ordening aan. ‘Ik voelde mijn leven als een kring die ik zuiver moest beschrijven.’

Die zuiverheid, deze *claritas*, betreft niet alleen de vorm, maar ook de inhoud. Wanneer pleeg je verraad aan jezelf, aan de ander, aan de gemeenschap, aan de natuur: dit zijn de kernvragen van *De harde kern. Welke keuze maak je: voor individualisme of voor soli-dariteit, voor trouw aan jezelf of trouw aan de ander. Dit is geen nieuwe vraag. Stendhal schrijft, in de vertaling van Cees Nooteboom die dit citaat als motto van zijn roman Rituelen* gebruikt: ‘In de grond van de zaak is niemand toleranter dan ik. Ik zie argumenten om alle mogelijke meningen te onderschrijven; niet omdat de mijne niet duidelijk omschreven zijn, maar omdat ik begrijp dat een man die geleefd heeft in omstandigheden, tegengesteld aan die welke ik heb meegemaakt, ook tegengestelde denkbeelden heeft.’

De harde kern stelt de vraag naar de persoonlijkheid en behandelt het probleem van het niet kunnen kiezen. Iemand kan begrijpen dat een aardige man op grond van wat hij heeft meegemaakt een communistenvreter is. Maar hij kan zich ook voorstellen dat een ander, ook aardig, een vriend zelfs, voor het communisme leeft. Voor wie moet hij kiezen, kan hij met beiden bevriend zijn? Met wie moet een fatsoenlijk mens zich solidair verklaren: met de joden, met de Palestijnen, met beide? Wanneer is iemand een persoonlijkheid? Als hij overtuigingen heeft, of als hij een probleem van duizend kanten bekijkt en zich verliest in relativisme? En wanneer is er sprake van verraad en kwade trouw?

De harde kern is een boek over solidariteit. Het onderzoekt wat dit begrip inhoudt, wat zijn grenzen zijn, welke ruimte solidariteit aan het individu laat en welke gevaren het collectivisme heeft. Scènes en gesprekken maken vanuit allerlei invalshoeken duidelijk wat saamhorigheid betekent. Op alle mogelijke niveaus onderzoekt deze roman deze vraag. In hoeverre kiest een dochter die aan de kant van haar verstoten moeder staat, voor haar vader? Hoe staat een frigide vrouw tegenover een liefhebbende man? Welke relatie onderhoudt een politiek gesproken links echtpaar met een rechts echtpaar?

Kanker

De vraag is tot hoe ver de solidariteit gaat onder behoorlijke mensen. Iemand kan, als hij niet oppast, zijn identiteit verliezen. Dit gebeurt in *Kanker* met de Nederlandse Berta Mees, die getrouwd met Stefano De Vincenzo, neef van de autoritaire, emotionele, punctuele, driftige oom Mario, worstelt met de vraag hoe solidair ze met haar man moet zijn. Binnen de Italiaanse familie voelt zij zich buitengesloten en ze kiest de kant van mevrouw Leonetti, de vrouw met wie Mario, bij wie longkanker is geconstateerd, drieëndertig jaar ongehuwd heeft samengewoond. Zij staat buiten de clan die zich tijdens het ziekteproces om deze dominante spil van de familie schaart. Berta voelt zich even ontredderd als mevrouw Leonetti, maar wanneer duidelijk is dat deze de zaak flest en het niet kan opbrengen haar doodzieke geliefde te verzorgen, keert ze zich tegen deze vrouw en kiest ze voor oom Mario.

Kanker bestaat uit vijf hoofdstukken, die vijf reizen van het echtpaar naar de zieke oom Mario beschrijven. De lezer doet met Berta Mees intrede in een duizelingwekkend hoeveelheid ooms en tantes, die als een zwerm bijen om de doodzieke oom Mario draaien. Doordat oom Riccardo, Francesco, Sergio, Peppino,

Luigo en tante Giustina, Michelina, Carmela, Teresina in de roman geen gezicht hebben, bestaat de familie uit een kluwen identieke Italianen, die bemoeiziek, hypocriet en zorgzaam elkaar dooddrukken. Nauwkeurig deelt de verteller mee wie in welke kamer zit, opstaat, loopt en de deur sluit (Berta zit meestal terzijde op de dekenkist).

Er staan prachtige portretten in *Kanker*. Mensen worden geschilderd door wat ze doen en zeggen. Een mooie typering betreft Stefano's vader:

> Stefano's vader had zijn bord leeg. Hij schoof zijn stoel achteruit, zodat hij de toegang naar de keuken versperde. ‘Vrolijkheid is geen karaktereigenschap,’ zei hij zwaar, ‘het is een gemoedsgesteldheid die afhankelijk is van de omstandigheden. Als men in zijn leven bepaalde dingen heeft meegemaakt, heeft men geen lust meer in vrolijkheid.’ ‘O, maar ik wel,’ zei mevrouw Leonetti luchtig, ‘ik ben niet zo zwaar op de hand.’ ‘Wanneer men gezien heeft hoeveel onrecht er in de wereld is,’ zei

> Stefano's vader luider, ‘wanneer men bijvoorbeeld twintig jaar onder fascistische dictatuur heeft geleefd, verleert men het lachen.’ ‘Daar kun je je overheen zetten,’ zei mevrouw Leonetti,’ ik heb een karakter dat zich niet door de omstandigheden laat terneerslaan.’ Stefano's vader ging rechter zitten. Zijn moeder legde haar hand op zijn mouw. Hij trok zijn arm weg. ‘Heeft u nu soms zin om te lachen?’ vroeg hij met een hoofdbeweging naar oom Mario's kamer. Mevrouw Leonetti's gezicht veranderde onmiddellijk van uitdrukking. ‘Nu niet natuurlijk,’ zei ze. Stefano's vader liet zich wat achterover zakken en zweeg.

Dit is een staaltje van Vogels' vakmanschap.

De roman heeft een scenische vertelwijze. De ene video na de andere wordt getoond. Berta is altijd in beeld. De alwetende verteller houdt haar in het vizier. De lezer maakt deel uit van deze levendige familie en maakt van nabij mee wie welke schoftenstreken uithaalt. Berta ervaart de gebeurtenissen als weerzinwekkend en wil na de dood van oom Mario niet graag naar die vreselijke mensen in het dorp Castellina terug. Zelfs het verzorgen van een zwerfkat blijkt later een excuus om niet met haar man mee te gaan.

Kanker is een psychologische roman met veel details, waarin de egoïstische mens scherp ontleed wordt, een werk dat vraagt om een intelligente lezer die zelf conclusies trekt uit de aangeboden feiten. *Kanker* bestaat niet afzonderlijk, maar is een onderdeel van het grote geheel. Hij krijgt in de loop van *De naakte waarheid*, dat in elf hoofdstukken beschrijft hoe het huwelijk van Berta en Stefano aan slijtage onderhevig is, steeds meer allure. De lezer, die aanvankelijk evenals Stefano *Kanker* gelezen heeft als een zedenschets, waarin te zien is hoe de familie drentelt om een opgeschreven patiënt, krijgt inzicht in de werkelijke bedoeling van de auteur Berta Mees. Hoe verder de lezer vordert in *De naakte waarheid*, hoe meer zijn visie op *Kanker* verandert. Alsof hij een berg beklimt en het panorama zich wijzigt. Berta Mees heeft *Kanker* geschreven voor haar echtgenoot Stefano en zich daarin bloot gegeven. Volgens Berta gaat het bij het schrijven altijd om het laten zien van je persoonlijkheid. Berta Mees was in het geding, terwijl Stefano zijn vrouw niet heeft gezien. Deze blindheid zit Berta dwars en het gevoel niet begrepen te zijn tast als een rotte appel de echtelijke fruitmand aan. In elf etappes zien we het huwelijk bergafwaarts gaan. De vraag of het huwelijk strandt, zorgt voor de spanning.

De dialogen, de correspondenties, de dromen, de beschrijvingen van de uitstapjes en de wandelingen beschrijven een belangrijke ontwikkeling in de relatie tussen Berta en Stefano: die van een gedwongen vriendschap tot een vrijblijvende liefde. Alle beschreven persoonlijke verhoudingen zijn betrokken op het centrale thema. Er is illusie van saamhorigheid én een waarachtige solidariteit met mens en dier, er is familiale verbondenheid én afstand, talent voor liefde én onvermogen daartoe. ‘Als ik iemand tot vriend kies’ zegt Berta aan het begin van *De naakte waarheid*, ‘ben ik solidair met hem tot in het onmogelijke. Dat wil zeggen, als hij zich gedraagt op een manier die de mijne niet is, dan val ik hem daarom niet af, maar dwing me het te aanvaarden en te rechtvaardigen tot in de uiterste consequenties, waar hij al lang niet meer aan denkt.’ In het ziekenhuis is ze vastbesloten van Stefano weg te gaan. Na de triomfantelijke wandeling aan het slot loopt ze over het strand naar hem toe.

Bevrijding

Wie Met *zijn drieën* leest, ervaart hoe gestructureerd *De harde kern* is en krijgt antwoord op de vele opgeroepen vragen. Berta en Stefano scheiden niet. Stefano, die zijn klavecimbel heeft voltooid, bouwt aan zijn houten orgel, en zijn vrouw, nu Frida genoemd, schrijft een boek, voor haar een levensnoodzaak. Ze wil ‘een pijnlijke chaos van herinneringen zo ordenen en reconstrueren dat er een geheel ontstaat waarvan je zeggen kunt: zo ben ik.’ Wie wil ze voorhouden hoe ze is? Deel één schreef ze voor Stefano, deel drie voor Thijs, het geheel voor zichzelf. Zelfverheldering is geen slecht motief voor het schrijven van literatuur.

Frida houdt onmenselijk veel van Stefano. Anderen snappen niet wat dit huwelijk inhoudt: ze zijn drie maanden per jaar vrijwillig van elkaar gescheiden, hij heeft geen belangstelling voor haar boek en zij accepteert dat hij met vriendinnen samenleeft. Zij staat achter deze man met zijn levenslust die zij door haar geestelijke en lichamelijke aard gelukkig niet ‘gefnuikt’ heeft. Om hem trouw te blijven (solidair met hem te zijn) moet zij een nieuw een ander mens worden en zichzelf bevrijden van haar broer Thijs, en in hem van

haar vader, moeder en hun gemeenschappelijk verleden. De roman *De harde kern* beschrijft dit bevrijdingsproces.

Jacob, Wiesje en Frans helpen haar hierbij. De eerste is een vat vol tegenstrijdigheden. Vriendschap bestaat volgens hem niet, maar hij blijft de ware vriend. Deze Amsterdamse heilige beweert dat het gedrag bepaalt wie de mens is en dat hij zichzelf trouw moet blijven, zelfs als hij in de ogen van de ander immoreel wordt. Zelfs voor de seksuele geaardheid geldt dat die is wat een mens daarvan maakt. Alleen daardoor is Frida niet lesbisch en niet sadomasochistisch, ondanks de beschreven aanleg voor beide door de natuur aangereikte varianten.

De broer-zus-relatie is tot de vakantie in Bretagne een hechte relatie, maar blijft na de ramp van Bretagne een even innige band, die er echter in perioden van verwijdering anders uitziet dan in tijden van verzoening. De bevrijding komt niet uit de lucht vallen.

Het hoogtepunt van geluk heeft Frida beleefd in Siena. Dat wil ze met haar broer delen. Ze durft dit pas als deze openhartige, briefschrijvende bondgenoot getrouwd is. De tocht wordt een mislukking. Volgens Frida is de oorzaak hiervan, dat hij haar op een voetstuk ziet staan. Ze vertelt hem de waarheid: haar huwelijk stelt in seksueel opzicht niets voor. Zij schiet evenals haar moeder tekort en kan Stefano niets bieden. Evenals haar moeder vindt zij dit voor de man een goed argument om een andere vrouw te zoeken. Nu Frida van haar voetstuk stapt, stort Thijs' wereld in. Zij krijgt de wind van voren. ‘Dertig jaar van mijn leven heb je vergald!’ De beschrijving van dit conflict is een hoogtepunt van dialogische beschrijvingskunst en weer een bewijs van haar vakmanschap. Frida ziet in dat door de eisen van anderen haar identiteit op drift is en dat zij pas zichzelf kan zijn, als zij zich heeft losgemaakt van alle Frida's die zij in de ogen van anderen is en moet zijn. Bij Frida Vogels zien we hoe eenvoudig psychologische waarheden zijn.

Poëzie

Veel critici hebben de taal van *De harde kern* kaal en droog, sober en saai genoemd. Een belangrijk kenmerk van literaire taal is het beschrijven van het onbeschrijfbare, de evocatie van wat niet onder woorden te brengen is. Frida Vogels duidt dit zelf aan met ‘poëzie’.

In het proza bevindt zich veel poëzie. De merkwaardige hoofdfiguur van *De harde kern* kan een gevoel van verbondenheid met drie theekopjes hebben, in het zinnetje ‘De lange lanen van Aerdenhout’ een formule horen, sommige woorden en dingen heilig vinden en teleurgesteld zijn wanneer iemand aan het woord *kersen* niet hoort dat deze vruchten heerlijk zijn. Is zij een aanstelster of een dichteres?

Wie het laatste deel van *De harde kern* heeft gelezen, kent het antwoord: een dichteres. Niet omdat dit vierde deel de titel *Gedichten* draagt, maar omdat er teksten in staan die het dichterschap nooit meer ongedaan kunnen maken. Een voorbeeld.

> In één moment werd alles vastgesteld,
> In één moment weer ongedaan gemaakt.
> Maar niets is te herroepen, en het leven
> blijft cirkelen om wat het onderkende,
> de ene vondst, verraden en verbeurd.
>
> Als eenden na een schot. Het meer, het riet,
> waren zo lang vertrouwd: geloof de jager niet.

Strijk neer, strijk neer, het meer alleen is waar,
de dood die in het riet wacht kan niet storen.

De eenden vliegen over in een wit figuur.

Toch slaat de dood in deze bundel toe, maar nooit is de man met de zeis afschrikwekkend. Vergankelijkheid hoort erbij. Contact met gestorvenen is mogelijk. In eenvoudige doodsverzen heft de ikfiguur de grens tussen het hiernumaals en het hiernamaals op. Zij praat met haar overleden moeder in:

Het portretje van je met de grote hoed -
het lijkt wat op mijzelf toen ik zo klein was,
maar jij bent het, dat is onmiskenbaar.
Zo open, zo vrolijk, zo weerloos en tegelijk onkwetsbaar.
Laat niemand je durven beklagen:
moederloos, ziek, bedrogen, vroeg dood -
voor anderen, dat horend,
de ontsteltenis.
Jij lachte.

Emblematische gedichten verhelderen de psychische situatie waarin de hoofdfiguur zich bevindt. Ze laten aan duidelijkheid niets te wensen over, ze spreken voor zichzelf:

> Mijn bootje lag onder het schip gemeerd;
> Ik keek op tegen de steven.
> Een schim van licht gleed erover,
> de ankerkettingen trilden.
> Ik zette mijn roeper aan de mond
> en vroeg naar herkomst en bestemming,
> maar niemand hoorde me.

De metafoor van de (levens)reis is in veel gedichten aanwezig, evenals die van het wonen (in het huis, de stad, het kasteel, de hut). Veel verzen drukken een stemming uit. De ikfiguur is vaak op reis en brengt het inzicht in haar situatie onder woorden. Eenmaal bevindt ze zich op een doodlopende weg en er blijft haar, omdat de terugweg geblokkeerd is, geen andere mogelijkheid over dan het planten van de vlag. Moedig en zelfbewust. Elders slaat ze de hut die geen geborgenheid bood, aan stukken. Een vechtersbaas is deze dichteres, geen doetje, geen huilebalk. Wie leven moet, doet dat met inzet van zijn hele persoonlijkheid.

Veel gedichten onderzoeken de kwaliteit van relaties. Humoristisch in de juiste zin van het woord is:

> Hoe tussen twee
> die voortgaan naast elkaar, de aarde splijt.
> Zij lopen haastiger:
> slechts één stap verder ligt het ongeschonden pad.

Een kwart van deze gedichten kan buiten het kader van *De harde kern* zelfstandig bestaan. De overige teksten ontlenen hun bestaansrecht en hun zeggingskracht aan het proza. De woorden ‘Mijn broer./Als ik dat zeg, word ik omroerd./En zie veel voor me, dat zich niet/laat ordenen.’ vormen een persoonlijke notitie, die de authenticiteit van het proza aantoont. Er zijn veel gedichten die particulier van aard zijn en niet te begrijpen en te ervaren zijn voor degenen die het proza niet gelezen hebben. Ik geef een voorbeeld:

> Een verkeerde gedachtengang
> tot het eind toe gevolgd.
> Daar viel alles aan stukken,
> bij dat hek, waar een kleine bloem
> in de avond voor bloeide.
>
> Zonder een woord liep je voor me
> en sloot de deur achter je.
> Daar zag ik uit, over niets.
> Blokken op blokken gestapeld.
> Wanhoop, juist, onontkoombaar.

De lezer die niets weet over de relatie tussen de ikfiguur en haar broer Thijs, vraagt zich af welke gedachtengang, welk hek en welke bloem bedoeld zijn. De kernpassage, op pagina 749 van *Met zijn drieën*, luidt:

> We kwamen bij een hek waar twee bloemen op lange stelen voor stonden. Hij haalde zijn mes uit zijn zak, bij het licht van de volle maan, en maakte het schoon door het twee keer in de grond te steken; hij sneed een van

de bloemen af en liep verder. Ik bleef staan bij dat hek; het landschap was blauwig verlicht; de zee lag onder een metalige huid bedwongen. Toen hij terugkwam en langs me liep, met die bloem voor zich uit, zag ik dat het een distel was. We kwamen weer bij het hotel; hij deed de deur open en liet die achter zich openstaan; boven ging hij zijn kamer in en ik de mijne. Ik bleef op de rand van mijn bed zitten, op de framboosrode sprei tussen de vaalblauwe muren, en mijn hele leven grijnsde me aan.

Dit citaat is voor het begrijpen van de relatie tussen Frida en Thijs van grote betekenis. Maar het vers op zich breekt niets open, het brengt bij de lezer niets tot stand, de emoties blijven binnen de mededeling gevangen.

Twee pagina's verder in *Met zijn drieën* staat: ‘dat doodstille, zonnige, zanderige valleitje en die braamstruik, “van ons beider lot getuige”. Poëzie, o ja.’

Wat wordt dat in versvorm?

Eindeloos verwarde kriskraspaden
leiden naar waar ik je niet kan vinden,
soms bespot door weer dezelfde
braamstruik, van ons beider lot getuige.

Eenheid

Alleen wie de prozadelen gelezen heeft, kan wonen in deze poëtische privé-wereld. De poëzielezer moet zich via de aangebrachte verbindingslijnen tussen proza en poëzie laten leiden en wat hij zich herinnert van de levensgeschiedenis als context gebruiken. Ik geef drie voorbeelden.

Het eerste heeft betrekking op een gedicht dat in *Met zijn drieën* en in *Gedichten* voorkomt:

> Er was hard gevochten: op het plateau
> arriveerden de bevrijders.
> Kleine jongens zwaaiden met vlaggetjes.
> Moeder zocht de eerste sleutelbloemen.
> Niemand dacht eraan mij weg te jagen:
> Ik sloop stilletjes de heuvel af.

In het proza blijft geheim wat er zich op dat plateau heeft afgespeeld en waarom de ikfiguur van de heuvel weggestuurd had moeten worden en uit eigen beweging vertrok. Deze lege plek lijkt me van cruciaal belang, niet alleen voor de typering van de moeder, maar ook voor die van de dichteres. Hierover kan zij niet schrijven. Het onthouden van wezenlijke informatie is een literaire truc die vaker bij Vogels voorkomt.

Het tweede voorbeeld is het gedicht dat begint met de regel ‘Ik leef op angst’ en eindigt met ‘O te versmelten met de grijze muur,/verstrikt te zijn in klimop en liguster!’ Is dit slot ontleend aan ‘In gevaar’ van A Roland Holst? (‘Was ik maar een wingerd, had ik maar een muur’)? Nee. Op pagina 587 van *Met zijn drieën* schrijft ze dat ze het beeld heeft ontleend aan Apollinaire. We kunnen achterhalen dat dit gedicht geschreven is naar aanleiding van een droom. Ze is niet enthousiast over het resultaat. Ze schrijft:

> Ik kreeg het ook nooit echt goed. Maar toch was dat
> gedicht mijn revanche: het gaf stem aan mijzelf en
> gaf me kracht; het weerkaatste, hoe vertroebeld
> ook, een mogelijke staat van geluk.’

Wie publiceert er nu een gedicht dat niet goed is? Er is maar één conclusie mogelijk: het gaat niet om het vers, maar om de relatie tussen proza en poëzie, om de eenheid van *De harde kern*.

Duidelijk is dit te zien in het derde voorbeeld, het laatste vers van de achtste afdeling, een schitterend gedicht dat, evenals veel andere gedichten van Frida Vogels, perfect van ritme is:

> Een tocht door de sneeuw in het donker, terwijl ver weg klokken luiden
> in dorpen die men niet aandoet, hier beneden is het stil,
> zwart water, traag bevriezend, staat stil tussen dood hout.
> Althans dit achter zich laten, althans zijn weg voor zich uit zien.

Frida Vogels heeft de ontstaansgeschiedenis van dit gedicht beschreven op pagina 396 van *De naakte waarheid*. Hier is na te gaan wat het nadrukkelijk aangebrachte verband tussen proza en poëzie voor uitwerking op de lezer heeft.

> Zondagochtend. [...] Ik probeerde een gedicht te schrijven. Het bestond
> uit vier regels en de eerste, tweede en vierde waren goed, maar de derde
> kon ik niet goed krijgen. Ik zag nauwkeurig voor me wat erin uitgedrukt

> moest worden. Het beeld was scherp, opgebouwd uit herinneringen, opgeladen met mijn angst en verwarring van nu.

De vertellende ikfiguur is op dit moment bang dat ze zwanger is. De derde regel krijgt ze pas ritmisch goed ná het afleidend bezoek van een jongen en een meisje met een zwerfkat. Maar let wel: ritmisch, de inhoud wordt bepaald door wat ze ziet en dat levert een prachtige assonerende regel op.

> Als ik dat gewild had, had ik de leemten en betekenissen erin precies kunnen aanwijzen. Maar zolang ik er niet in slaagde het zuiver in woorden over te brengen, omgaf het me als een werkelijkheid op zichzelf, die eisen aan me stelde. Ik stond daar, op die donkere lage plek tussen warrig rottend struikgewas en dood water, de klokken horend van de dorpjes op de besneeuwde heuvels ver weg, van hier niet zichtbaar, waar ik niet zou komen. De bel ging.

En na het vertrek van de jongen en het meisje:

> - Mijn gedicht - Ik was het vergeten. Maar nu was het geen obsessie meer. Ik hoorde het ritme van de ontbrekende regel. Nu moest ik echter hoognodig naar de wc. Ik liep half hollend de gang door. Op de wc zag ik bloed. ‘O!’ zei ik en zuchtte diep. ‘Zie je wel! zie je nu wel!’ zei ik tegen mezelf. Ik praatte en lachte opgewonden, hardop, om de opluchting te vieren. Maar ik wist zelf dat dat komedie was. De angst was allang van me afgevallen, ongemerkt, als was het toverij.

Hier zien we duidelijk dat proza en poëzie op elkaar aangewezen zijn als de twee middelpunten van een ellips. Deze constatering wijst niet op een tekortkoming, maar op de aanwezigheid van spiegeling. Het proza is voor de interpretatie van de poëzie noodzakelijk: het is het kader waarin de gedichten trachten onder woorden te brengen wat eerder onbenoembaar was. De auteur herneemt zich met poëzie, die naar de woorden van Vogels zelf ‘innerlijke materie’ is en die ze nu op papier uitstort, als een ‘sleutel op de werkelijkheid’.

We bevinden ons in de wereld van dingetjes en woordjes die heilig kunnen zijn. Wie niet kan afdalen tot het niveau waarin voorwerpen bezield zijn, ontgaat veel van deze poëzie. De namen van meubelstukken, kledingstukken, voorwerpen, tekeningen, landschappen en bijbelse figuren, ze *verwijzen* niet, ze *zijn*. Dit lijkt mij de eerste voorwaarde voor waarachtig dichterschap. Deze profetes, deze Italiaanse druïde, deze Nederlandse Emily Dickinson is, luisterend naar *woordjes* en genoodzaakt deze te rangschikken om haar leven te ordenen, als prozaschrijfster én dichteres onze letterkunde binnengewandeld. Ze verdwijnt nooit meer.

Wie Frida Vogels leest, ervaart haar innerlijke noodzaak te onderzoeken wie ze is en waar ze staat. Daardoor worden de afstand die er bestaat tussen het ‘persoonlijk ik’ en het ‘lyrisch ik’ in de gedichten, en de kloof tussen het ‘persoonlijk ik’ en het ‘episch ik’ in het proza, erg klein. Zelfs de wantrouwendste lezer overvalt de vrees dat door de psychische noodzaak van haar plaatsbepaling de mentale, literaire, papieren identiteit samenvalt met die van de auteur. Wie die vrees niet weerstaat, kan een uitstekende lezer van journalistieke stukken zijn, maar is een slechte lezer van *De harde kern*, de geordende wereld van Frida Vogels.

> *Henk van der Ent (1939) studeerde Nederlandse taal- en letter-kunde aan de VU te Amsterdam. In 1997 verscheen bij uitgeverij Van Oorschot zijn roman* Waterlelies. *Onder de naam Anton Ent publiceerde hij de poëziebundels* Zwart zilver *(1989)*, Domein van meidoorn *(1992)*, Reducties *(1993) en* Kootwijker-zand *(1999). Onder zijn pseudoniem Marieke Jonkman laat hij zijn vrouwelijke stem horen:* Dochters van het donker *(1991), Plejaden (1992)*, Dieptevrees *(1993) en* Amazonen *(1996)*.

De harde kern van De harde kern
Een keuze uit de gedichten van Frida Vogels

A quest for reality

‘Ik ben niet bang: wat gebeuren moet gebeurt.’
‘En denk je dat je bang zijn dan vermijdt?’
‘Ik wil niet, ik geloof niet wat je zegt!’
‘En ben je daarmee nu je angst kwijt?’

Een muur, een muur. - Is dat een reden om
ommuurd te zijn? Is bang zijn
reden genoeg om bang te zijn? -
Ik heb de muur tot op de laatste voeg geïnspecteerd:
een muur, niets meer.

‘Maar één ding moet je weten: dat -’

Ik heb de stenen hier en daar wat bijgewerkt
en toen geafficheerd:
eigen werk.

‘en dat -’

Het noodlot heeft op mij geen vat:
het kan niets doen dan mij te pletter slaan,
en dan heb ik het zelf gedaan.

Uit onzekerheid
trapte hij op wie
hem blindelings was toegewijd.
Toen liefde in angst en machteloze haat verkeerd was
rees hij, genoeg vernederd, tot wat men in hem vereerd had:
aan 't hoofd van zijn vazallen reed hij uit,
blind voor hun morrend achterblijven.

Joyce Roodnat: zicht op een zwart gat

Het allereerste gedicht van Frida Vogels dat ik onder ogen kreeg, is voor mij nog altijd het mooiste. Het aangrijpendste. Het scherpste. Ik begin nooit middenin een bundel, dus dat gedicht is het eerste uit deel drie van Vogels' boek *De harde kern*, op pagina 7. Het heet ‘A Quest for Reality’ en vat alles samen wat haar trilogie vertelt, in proza en poëzie die overigens niet van elkaar onderscheiden kunnen worden volgens de gangbare begrippen. Ze horen samen, vertellen samen het verhaal dat Vogels kwijt moest.

Bang zijn om bang te zijn lijkt een zwakte, leert ‘A Quest for Reality’. Maar, besluit het, diezelfde vrees stelt je in staat om je angst zo nauwgezet in de ogen te zien dat je weerwoord hebt tegen het zwarte gat, waar je onherroepelijk binnen zult worden gesleurd. Dit gedicht is des te vervaarlijker omdat het daadwerkelijk, en zelfs twee tot tweemaal toe, zicht biedt op dat zwarte gat: eenmaal duidt Vogels het aan met ‘dat -’, en vervolgens met een, nog ijselijker: ‘en dat -’ Je leest het en je voelt je, loodzwaar en onomkeerbaar, verder en verder ineenstorten.

Lange tijd later trof ik, op pagina 176, zo'n weerwoord. Het is een gedicht dat opklinkt uit een van die twee zwarte gaten in ‘A Quest for Reality’. Waarschijnlijk uit het eerste: ‘Maar één ding moet je weten: dat -’

‘Uit onzekerheid’ is een doffe echo vol treurnis om het verlies van de minne van de meest geliefde mens. Die moest wel verloren gaan, want juist wat hem zo verrotte lief maakte, zijn vermogen om naar buiten te treden, was niet te verdragen voor haar die ‘hem blindelings was toegewijd’.

Nu kan ik gaan wijzen op de taalpracht van dit gedicht, bijvoorbeeld op de wanhopige overeenkomst die Frida Vogels heeft aangetroffen tussen de woorden ‘vernederd’ en ‘vereerd’. Of op de relatie tussen de ene die de ander zo ‘blindelings’ toegedaan was, dat ze hem ‘blind’ heeft geslagen.

Heeft dat zin? Nee, de poëzie van Vogels zit vol met zulke stuurse muziek, maar de betekenis drijft daarboven. Die zit 'm hier in de ‘onzekerheid’ in regel I en in het ‘morrend’ aan het einde. Slechts vijf regels ertussen, maar die twee scheidt een bittere Poolnacht.

Joyce Roodnat is kunstmedewerkster van NRC Handelsblad

Zoals wanneer men dalend plotseling
het vergezicht verliest en tegelijk
geen vogels meer hoort zingen en de wind
ook niet meer hoort
men doet nog een paar stappen en blijft staan.

Het pad dat schuin onder de hemel liep
door zacht gras; bracht je hier.

't voert steil omlaag, over wegrollend gruis.

Marjoleine de Vos: bedwongen paniek

In de poëzie van Frida Vogels komen nogal wat tochten, wandelingen, naderingen en omwegen voor. Dat sluit voor een deel aan bij de inhoud van haar prozawerk waar veel in wordt gewandeld, voor een deel bij een klassiek motief in de poëzie: het leven als een tocht, als een reis, de weg als het levenspad.

Zo ook in dit gedicht. Het pad dat zo betrouwbaar leek, meer dan betrouwbaar, gezegend want ‘schuin onder de hemel’, zo lieflijk ‘door zacht gras’, dat pad verraadt de wandelaar. Ineens is het niet meer wat het leek. De kracht van een gedicht als dit zit hem in het quasi natuurgetrouwe, in het bijna praterig nuchtere: een beschrijving van wat er op een wandeling wel eens gebeurt, en aan die beschrijving is vrijwel niets ‘gedaan’. Het is zoals het is. Toch heeft Vogels haar woorden zorgvuldig gekozen.

Ze begint met het moment dat het uitzicht en de geluiden verdwijnen door de daling. Dat is een moment van volkomen stilte (geen vogels en wind meer) en inkeer (geen uitzicht). Een moment dat zowel opperste vrede als een dreiging kan betekenen. De beweging komt tot stilstand en maakt plaats voor een terugblik: wat heeft je hier gebracht? Het gezegende, idyllische pad.

En wat blijkt dat nu voor pad: een dat steil omlaag voert ‘over wegrollend gruis’. Een pad waarop je geen houvast meer zult hebben. Was de idylle schijn en is dit het wezen van het pad? Daarover laat Vogels zich niet uit. Het is eenvoudig zo. Maar het betekent ook iets. Want niet voor niets begint ze met het woord ‘Zoals’. Dit gedicht is het tweede deel van een vergelijking, maar we krijgen niets te horen over het eerste deel. Dat hoeft ook niet, want pad en reis, daar kan elke poëzielezer, zoals gezegd, wel mee uit de voeten. Het leek zo goed te gaan, je leek op de ideale weg, maar het kan altijd gebeuren dat je je daarin hebt vergist. Dat wordt nuchter vastgesteld, alsof het niet om grote angst zou gaan, om schrik, ontreddering, onveiligheid. Waar het natuurlijk allemaal wel over gaat, maar onuitgesproken.

De bedwongen paniek zit wel in de vorm, in het enjambement na ‘plotseling’, dat door zijn positie een schrikeffect veroorzaakt, versterkt door ‘tegelijk’ op een zelfde *cliffhanger*-achtige plaats. Hoe mooi het wás wordt benadrukt doordat de twee regels over het pad een aparte strofe zijn, een afgeronde toestand van vrede. De laatste regel komt zo des te krachtiger aan In *De naakte waarheid* laat Berta Mees zich eens uit over poëzie. ‘Een gedicht schrijf je voor jezelf,’ zegt ze. ‘Dat het die vorm krijgt is omdat je het dan makkelijker kunt onthouden. [...] Het is een formule voor eigen gebruik.’ Frida Vogels kan er niet helemaal zo over denken, want anders dan Berta, die daar beweert dat ze haar gedichten nooit zou publiceren, is zij daar wel toe overgegaan.

Wie gevoelens in een goed beeld onderbrengt laat niet, zoals Berta vreest, haar eigen weerloosheid zien, maar haar eigen kracht. Die zit hem in de taal en in de durf om een situatie onder ogen te zien zoals hij is. Onthutsend.

Marjoleine de Vos (1957) is neerlandica en redacteur van NRC Handelsblad, waarin zij onder meer schrijft over poëzie, kinderboeken en literaire tijdschriften.

Een leven lang met touwen, zeilen, planken
één, daarmee vechtend tegen wind en water.
Tenslotte onder lamplicht moeilijk hand en blik
voegend naar een ontwijkend beeldje, tot het schip
verzegeld in zijn fles op eigen golven vaart.

Gemma Nefkens: een gevecht tegen wind en water

Het schip, verzegeld in zijn fles, vaart op eigen golven, sinds 1992, het jaar waarin de eerste twee delen van *De harde kern* verschenen, of om in de beeldspraak te blijven, te water werden gelaten. Een uniek schip dat niet nagebouwd kan worden, maar dwingt tot nadenken over het eigen gevecht tegen wind en water, en over schuilplaatsmogelijkheden. Vogels' schip moest gebouwd worden om het gevecht tegen wind en water te kunnen voeren: het boek moest geschreven worden om het leven te kunnen leven. Die noodzakelijkheid, het schrijven op het scherpst van de snede, maakt het oeuvre van Frida Vogels onontkoombaar.

Met de rug naar het publiek geschreven, schreef iemand over haar werk. Van behaagzucht kan de auteur inderdaad niet beschuldigd worden, maar zij heeft dan ook maar een enkele omstander gezien, toen zij haar schip bouwde, dat als schuilplaats diende en niet als podium. Dat ze, toen haar schip af was, inzag dat een schip pas een echt schip is als het vaart, is voor mij en gelukkig ook voor anderen rijkdom.

De auteur heeft voorzien dat schip in fles niet in kabbelend water terecht zou komen. Dat de golven soms zo hoog, woest en dreigend waren, heeft ze waarschijnlijk niet voorzien. Over de duur van de vaart kan de tijdgenoot geen voorspelling doen, maar overmoedig voorspel ik minstens een eeuw.

Toen ik in 1991 het gehele typoscript van *De harde kern* las, heeft het proza mij bij de kladden gegrepen. De poëzie liet zich maar moeilijk veroveren. Terwijl de steilheid van het proza mij uitdaagde, stond diezelfde steilheid van de gedichten het begrip in de weg. Of de gedichten wel of niet uitgegeven moesten worden, is echter nooit een werkelijke vraag geweest omdat het vanaf het begin duidelijk was dat het de auteur te doen was om alles, en anders niets. Het proza was een sleutel tot begrip van de gestolde taal van haar gedichten. En nu bij herlezing van haar poëzie stijgt de wereld van Frida Vogels er direct uit op. Het proza is er niet meer voor nodig.

Gemma Nefkens is uitgeefster bij Van Oorschot.

Levens zijn niet mooi of afgerond
maar vol breuken en scherven, tragische gebeurtenissen,
toevallige ontmoetingen, dingen die men begon
maar in de steek liet of vergat of verving door iets anders,
reeksen misverstanden ook, met komische uitslag;
dat alles wringt zich dooreen, onherkenbaar geworden
als een dorp na een aardbeving: waar men wroet naar wat men bezat
niet omdat het - een kromgetrokken lepel bijvoorbeeld -
nog zou kunnen dienen, maar om
half uitzinnig, de heilige grond te kussen:
'Hier was het!'

Rob Schouten: een onwillekeurige wensdroom

Ergens in zijn oorlogsdagboeken probeert Sartre opeens een gedicht uit. Het wordt nogal een lyrisch geval, heel onkarakteristiek voor de auteur van 'Les mots' en 'Les chemins de la liberté', een slecht gedicht, waarvan Sartre overigens ook zelf de mislukking wel inziet. Die fout maakt Frida Vogels tenminste niet: ter gelegenheid van de poëzie een lyrische borst opzetten. Net als haar proza is haar poëzie ernstig, existentieel en zonder schoonheidsbejag, op zoek naar menselijke waarden, de archimedische punten van het eigen geweten, de psychologie van schuld en schaamte.

Een beetje dichterlijk is het niettemin wel zo nu en dan, omdat ze op bescheiden schaal een beeldspraak exploiteert die in haar van strakheid en puurheid soms wurgende proza niet aan bod komt: die van oorlogen en natuurwetten. Het leven is een gevecht en het slachtoffer een vluchtend dier.

Maar de mooiste gedichten zijn die paar exemplaren zonder al te gecontroleerde symbolen en beeldspraak. Het zijn haast verzen *à contre coeur*, meer dagboeknotities dan poëzie. Mijn favoriete Vogels-gedicht is dit 'Levens zijn niet mooi of afgerond': een waarheid als een koe die zonder dat het gedicht gewild poëticaal wil zijn, ookwel opgaat voor Vogels' poëzie zelf. Ik liet het apart opnemen bij mijn bespreking in Vrij Nederland van *De harde kern III* en vraag me vijf jaar later een moment af waarom eigenlijk. Ongetwijfeld werd ik direct aangetrokken door het onopgesmukte karakter van Vogels' existentiële inzicht hier, maar het is toch ook vooral het slot, dat treffende beeld van het dorp na de aardbeving. Die geestvervoering van een slachtoffer dat de grond uitzinnig zou kussen in plaats van wanhopig naar steeds meer verloren bezittingen te blijven zoeken. Nooit zie je dat in de werkelijkheid, altijd zitten mensen verdwaasd tussen de puinhopen. -Misschien is dit daarom wel een gedicht van vóór de televisie.

Voor mijn gevoel vertegenwoordigt die verraste uitroep 'Hier was het' dan ook eerder een ideaal; dat zou de mens wel willen: verrukt zijn omdat hij zijn verleden herkent. Op een of andere manier draait dit gedicht zo van niet mooi, niet afgerond, vanzelf maar ook onverwacht in de richting van een flinke extase. Ik geloof eigenlijk niet dat Vogels het bewust zo heeft gedaan; het onrealistische karakter van haar beeld is haast een reflex van haar psyche. Dat ontroert me in dit gedicht, niet de poëzie zelf maar het onbewuste wenskarakter: de hoop op een mooie, uitkomstbiedende slotsom van een rampzalige puinhoop.

Rob Schouten (1954) publiceerde dichtbundels, proza en essays. Hij was redacteur van Trouwen columnist en poëzierecensent van Vrij Nederland.

Van 1993- 1996 was hij bijzonder hoogleraar literaire kritiek aan de Vrije Universiteit van Amsterdam.

We vergeten je nu maar.
De dag waarop je dood was, was het zulk stralend weer.
Ik zei ‘Zulke dagen komen maar een enkele maal’,
ontroerd omdat het juist goed was zo,
treuren, daar had je geen behoefte aan,
hoe eerder we verder leefden hoe beter,
vond je ongetwijfeld.

Daarom lag je daar ook zo
verschrompeld, als blad dat opgeveegd moet worden.
De val had je gezicht geschaafd.
Je was dood ja, zei je geërgerd, en wat wij nu nog kwamen doen?

Arjan Peters: een les in falen

Voorkennis kan ook een last zijn. Laten we daarom eens spelen dat het bovenstaande gedicht van Frida Vogels ons op dit moment vanuit het niets en voor het eerst onder ogen komt:

Dit vers, gedateerd 2 december 1971, staat in de tiende afdeling van *De harde kern* deel 3 (eerste druk, 1994). De tweede regel is een verrassing: een ironicus, vermoed je terstond. Alsof het weer, hoe stralend ook, voldoende is om iemand ‘maar’ te gaan vergeten. Zo plegen humane types zoals wij dat niet te doen; zo is de uitdrukkingswijze van een jolige poëet.

O nee, bewijzen vervolgens de regels 3 tot en met 9. De spreker gedraagt zich juist als iemand die vindt, dat hij met zijn luchtige opening tegemoet komt aan de ontslapene. Die zou dat gewild hebben, dat ‘we’ hem of haar ‘nu maar vergaten.’ Geen ironicus aan het woord dus, maar een meelevend persoon die uit zichzelf nooit de toon van een *light verse*-dichter had aangeslagen.

Regel 10: hela, hier is sprake van een dodelijk ongeval! Daar hadden we even niet op gerekend. Het gaat blijkbaar om een traumatische gebeurtenis, die misschien wel heel lang geleden plaatsgreep. Maar de verteller kan het almaar niet vergeten. Dat probeert hij slechts, door dat ‘nu maar’ te besluiten. Echter, de regels die volgen op de beginzin geven aan hoeveel moeite dat kost. Het heeft er veel van, dat de dichter de rampspoed niet van zich af schrijft, maar die veeleer naar zich toetrekt.

En dan de slotregel. Die is prachtig. Daaruit blijkt, dat het verleden nooit ofte nimmer tot zwijgen is te brengen. Het neemt het woord, en zelfs in verwijtende zin. Zó zou de dode op dit gedoe hebben gereageerd.

Ach, je doet het ook nooit goed, als sensibel mens. Denk je iemand te respecteren door hem ‘nu maar’ te vergeten, krijg je van gene zijde nog een klacht naar je hoofd geslingerd ook.

Wij kunnen het verleden niet met rust laten, ook al is dat redelijkerwijs voor iedereen soms het beste. Dat heeft Frida Vogels kennelijk ondervonden, en op fraaie wijze weergegeven. Het voor nemen uit de eerste regel wordt op niet mis te verstane wijze onderuit gekegeld. Een les in falen.

Nou en of, brult onze voorkennis - want ook in het hoofd van een lezer is nooit helemaal stil. Maar dat is een ander verhaal.

Arjan Peters (1963) is literatuurrecensent van de Volkskrant

Dag aan dag
in de onbekende taal
getuigen.
Er al lang aan gewend
lopen de mensen
niet opziend, het marktplein over.
Alleen kinderen
blijven soms even staan
om lachend de vreemde klanken na te bauwen.

Blijven spreken.
Blijven geloven, dat iemand zal luisteren.

Peter Swanborn: een relativerende spiegel

Op marktdagen staat hij temidden van hetkooplustig publiek, de man met de zwarte krullen en de strakke ogen. Zijn beide handen omvatten een boek waarop een gezicht met een baard is afgebeeld, omgeven door een knalgele, zeshoekige ster. Het boek heeft als titel ‘De waarheid in ons midden’ en bevat ‘boodschappen van buitenaardse wezens’. Onverstoord houdt de man het boek in de lucht. Tegen zijn linkervoet leunt een plastic tas.

De man getuigt en niemand die naar hem luistert: ‘Er al lang aan gewend/lopen de mensen/ niet opziend, het marktplein over.’ Twee maal per week is hij present en altijd staat hij op dezelfde plek, het kruispunt waar de groentemarkt overgaat in de vlooienmarkt. Niemand spreekt hem aan, niemand stoort zich aan zijn aanwezigheid. Hij wordt niet gezien.

Hij die meer dan wie ook te vertellen heeft, hij die erom vraagt gezien te worden, juist deze man die niets anders wil dan ‘dag aan dag/in de onbekende taal/getuigen’ lijkt in het niets op te lossen. Geen mens die zijn boodschap verstaat, geen man of vrouw die zich afvraagt wie hij is.

Behalve Frida Vogels. Op 20 juli 1971 schreef zij een gedicht waarin zijn verschijning werd vastgelegd. De man met de zwarte krullen en de strakke ogen of een andere man op een ander marktplein, maar met een zelfde buitenaardse waarschuwing. Zij herkende zijn volharding, zijn eenzaamheid, zijn drang om te ‘blijven spreken’.

Wie zal er naar hem luisteren? ‘Alleen kinderen/blijven soms even staan/om lachend de vreemde klanken na te bouwen.’ De man met het boek richt zijn aandacht niet op deze wereld. Hij is een dromer, een zonderling en zelfs kinderen drijven met hem de spot. Alleen een dichter herkent zichzelf. Beiden zijn toeschouwer en beiden zien de wereld als één grote ontkenning.

Een dichter heeft echter geluk, of noem het een gave. Hij kan zijn ervaring op papier zetten. Het papier dat als een relativerende spiegel werkt. Een spiegel die de man met het boek is kwijtgeraakt.

Peter Swanborn (1963) is literair medewerker van de Volkskrant.

Ron Elshout: wat gedichten elkaar aandoen

Frida Vogels' *De harde kern, deel 3* lees ik zonder de prozadelen te kennen. Nog geen tijd gehad, te druk, te rusteloos voor het megaproject Voskuil-Vogels-Weijde. Komt nog wel eens. Onvoorbereid komen er teksten, die als gedichten gepresenteerd worden, op me af. Ze zijn tamelijk rauw en maken de titel wel waar. Vaak zijn ze levensbeschouwelijk en weinig beeldend, niet perse mijn soort poëzie, maar tegelijkertijd, of misschien juist daardoor, maken ze een ‘urgente’ indruk. Hier *moet* iemand iets, hier is iemand, die over zichzelf schrijft te leven ‘op angst’, op zoek naar zaken van levensbelang en dat verklaart wellicht het grote aantal abstracte woorden dat op grote gevoelens en belangrijke momenten duidt. Hier probeert iemand ‘de scherven’ samen te voegen ‘niet tot wat zij eens waren, maar tot groter/gehelen, tijdperken, bloei en val van koninkrijken’. Dat is een hoge inzet en ‘dus’ moet ook de dood verschalkt worden:

> Wat voorbij is en terugkomt
> heeft geen rust gevonden.
> Laat de doden slapen.
> Maar zij slapen niet en wringen
> kortstondig maar telkens weer, zich tussen de levenden.
>
> Laat hen opstaan.
> Bekleed hen met aureolen.

Zulk soort notitieachtige teksten zijn het. Maar geeft zo'n harde kern zich bloot? Hij gaat in ieder geval de confrontatie aan met andere gedichten. De eerste twee regels roepen de geruststellende paradox van Jan Eijkelboom, ‘wat blijft komt nooit terug’ in herinnering. Ze zijn er het verontrustende tegenovergestelde van.

Heeft ‘wat voorbij is’ zelf geen rust gevonden of is er geen rust ‘in mij’? Dan is in ieder geval die tegenwoordige tijd ‘is’ niet waar en, erger nog, de zekerheid van ‘zijn’ moet waarschijnlijk ingeruild worden voor ‘lijkt’ of ‘leek’. Hier gaat een schijnbare zekerheid, ‘wat voorbij is’, aan scherven. De passage roept Nijhoff in herinnering:

> Want wat dood is is dood
> maar wat vermoord is leeft voort,
> leeft voortaan minder gestoord
> dan wat onbestorven leeft.

Wat (uit zichzelf?) gestorven is, parafraseer ik, heeft zijn rust gevonden, maar wat vermoord is niet, dat leeft voort, komt terug.

Geen wonder, die imperatief in de derde regel. Is het een wens? Een gebed? Een gebod? Tot wie?

Slapen is vaak als metafoor voor de dood gebruikt. Staat dat er: laat de doden dood, of moeten we het lezen als Leopolds eufemisme:

in deze liefde zal de dood
alleen een slapen, slapen gerust
en wachten op u, een wachten zijn

Nee, natuurlijk niet. Hoe anders dan in Vogels' gedicht gaat het er hier toe. De dood wordt hier gerelativeerd tot ‘alleen’ een slapen, een wachten. De toevoeging van woorden als ‘alleen’ en ‘gerust’, gepaard aan de sussende herhalingen, maakt het hele gedicht tot een oase van geruststelling. De spreker in Leopolds gedicht is dan ook nog niet dood. Hij spreekt levend en wel over de toekomst geruststellende woorden, hij zal in de dood wachten tot de ‘u’ zich bij hem voegt. Maar Vogels' doden zijn actiever: zij slapen allesbehalve en wringen zich, zoals de bepaling ‘kortstondig maar telkens weer’ zich in de grammaticale structuur van de zin dringt, tussen de levenden. Vogels' herhalingen sussen niet, het zijn bijna-herhalingen die juist daardoor onrust stoken, omdat ze steeds de vorige mededeling ondergraven: Laat de doden slapen. Maar zij slapen niet... Laat hen opstaan.

Die laatste gebiedende wijs: waarom? Omdat je dat wilt? Uit wanhoop? Om met rust gelaten te worden, omdat wie opgestaan is niet ‘voorbij is’ en daarom niet terug kan komen? Daarna moeten ze ook nog met de schijn van heiligheid omkleed worden. Zoals meer in het gedicht (‘voorbij’, ‘slapen’, ‘opstaan’) is de laatste regel letterlijk te lezen, maar ook op te vatten als een metafoor. Misschien zijn die aureolen dan de gedichten en de twee delen proza waarin Vogels bezig was ‘de verloren stukken bijeen te zoeken’, waarin zij hen laat ‘opstaan’, maar nooit verder komt dan ‘de scherven die men samenvoegt’. Haar motor is het verlangen met rust gelaten te worden, maar de onrust die de toon van het gedicht zet, maakt het me onmogelijk het gedicht op bladzijde 318 te lezen als een constatering, als een definitie van het sterven:

Doodgaan
als het werk gedaan is,
tevreden
de handen in de schoot leggen.
Nog even afscheid nemen
en zich ter ruste begeven.

Nee, gezien het voorafgaande lees ik dit gedicht als een vrome wens, of een wanhopig bevel aan zichzelf. Zo zou het misschien moeten, sterven, maar wel pas ‘als het werk gedaan is’ en dat is het niet. Nog lang niet.

Ron Elshout 1956) is redacteur van BZZLLETIN.

Bert Weijde
Bruintje en Blauwtje

[Dinsdag 27 april 1987]

Een paar uur geleden vond hier vlakbij een klein drama in de dierenwereld plaats. In de hoek van de dakgoot broedt sinds een week of zes een duivenpaar. Met de kijker kan ik het dagelijks vanuit de keuken gadeslaan. Er zaten nu twee jongen in, een bruine en een blauwe. Vandaag was het zo ver dat de bruine uit zou vliegen. Hij was om de hoek van de dakgoot gaan zitten. De blauwe was er nog niet aan toe, hij bleef in het nest. En daar zat bruintje dan urenlang moed te verzamelen om de sprong in de wereld te wagen. De ouders volgden het met belangstelling. Ze vlogen geregeld kleine stukjes om het voor te doen: hoe je moet vliegen, en waar hij het best het eerst naartoe kon gaan. Andere duiven die kwamen pottenkijken werden weggejaagd, alsook een agressieve ekster.

Een kwartiertje ben ik niet in de keuken - tot ik de alarmroep van de merel beneden in de tuin hoor. Ik ga kijken. Op de plaats waar bruintje was, zit nu een torenvalk: bruintje wordt opgevreten. Vlak om de hoek, door de lucht ongeveer een meter van de slachtplaats, zit blauwtje in het nest. Hij zal de doodskreet van bruintje hebben gehoord en verroert zich niet. Op de dakrand de ouders, die met gerekte halzen toekijken. In amper tien minuten rest er van bruintje alleen nog wat veren.

De valk vertrekt, metvoor zijn doen een tamelijk trage vleugelslag, in zuidelijke richting De merel staakt zijn alarmsignaal. De ouders van bruintje vliegen naar het platje onder mijn raam. Ze vrijen elkaar als troost een beetje op waarna ze copuleren. Er gaat haast wel een uur overheen voor ze het op kunnen brengen naar blauwtje te gaan. De duif met het witte vlekje vlak boven de staart, die bij het copuleren onder lag, is de eerste die blauwtje beroert en hem uit de verstarring van de schrik haalt. De vader staat vlakbij de hoek. Met gerekte hals probeert hij over de dakpannen heen te zien wat er van bruintje over is, maar hij gaat geen stapje verder. Pas later, na wat rondfladderen van de ene plek naar de andere, heeft hij bruintje duidelijk kunnen zien. De moeder heeft er geen belangstelling voor; ze gaat bij blauwtje in het nest zitten.

Donderdag 29 april. - Dat was dinsdag. Woensdag zat blauwtje nog steeds op het nest. Van bruintje was nu niets meer over; de rest zal door kraaien of eksters zijn weggehaald. De ouders kwamen af en toe naar blauwtje kijken en voerden hem; de moeder kwam soms ook wat bij hem op het nest zitten. Het leek me dat blauwtje nu zo gauw mogelijk moest uitvliegen, voor de valk weer eens kwam kijken, óf nog een week wachten.

Maar een week is lang. Zijn ouders kunnen het in die tijd misschien niet meer bolwerken om hem goed te voeren. Vandaag stormt het, zodat het geen geschikt weer is voor blauwtje om uit te vliegen, hoewel hij wel iets nieuwsgieriger lijkt te zijn geworden en over de nestrand naar buiten kijkt.

Maar nu vanavond. De wind is wat gaan liggen. Het is tien voor acht als ik hoor: ki-ki-ki-ki. Ik herken het geluid, het is de torenvalk, en gelijk begint de merel in de tuin alarm te slaan. Onmiddellijk ga ik kijken. De valk vliegt even rond de plek waar hij bruintje te pakken kreeg. Er vliegen wat duiven weg. Daarna gaat hij op de dakrand zitten, een meter of tien verderop, waar hij om zich heen blijft kijken met voortdurend gedraai van de kop. Er komt een duif aangevlogen die op een meter afstand naast hem gaat zitten. Omdat de torenvalk ongeveer even groot als een duif is, zal hij hem voor een soortgenoot hebben aangezien, Maar als hij hem met

gerekte hals wat beter bekijkt, stelt hij zijn vergissing vast. Hij doet een stapje opzij en blijft maar naar de valk kijken. Weer een stapje opzij. Hij zal niet durven opvliegen uit angst door de valk gegrepen te worden. Ten slotte, als hij voldoende stapjes van hem verwijderd is, vliegt hij weg.

Dit alles volgt ik uit de kamer. Intussen ben ik al in de keuken geweest om naar het nest te kijken. De moeder zit in de dakgoot en de vader voor het nest, zodat ik blauwtje niet kan zien. De dakrand belet me om van-

daar de valk te zien, zodat ik verder in de kamer blijf. Een kwartier blijft de valk op dezelfde plaats zitten, steeds om zich heen kijkend. De alarmroep van de merel is wat tot rust gekomen, omdat hij hem uit de tuin waarschijnlijk niet kan zien zitten en zal denken dat de valk is verdwenen. Maar dan opeens duikt de valk schuin hier opaan. Hij vliegt te laag om met deze vlucht over het dak heen te vliegen. Hij zal zich ergens rechts op een platje of een dakgoot hebben geposteerd. De merel begint gelijk weer alarm te slaan. Hoe lang de valk op zijn nieuwe plaats heeft gezeten weet ik niet. Weer een kwartier later zag ik iets wegvliegen dat hem geweest kan zijn, maar het ging te snel en het was nu al schemerachtig Het was, meen ik, een bruine vogel, maar er vliegen hier ook bruine duiven rond; er was weer de alarmslag van de merel, maar dat kan ook geweest zijn om een kat in de tuin. Tot het invallen van de duisternis, om kwart over negen ongeveer, ga ik geregeld naar de keuken om naar het nest te kijken. Er verandert daar niets aan de situatie: de vader voor het nest en de moeder aan deze kant in de dakgoot. Van blauwtje is niets te bespeuren. Misschien dat hij achter het nest is geschoten. Daar is, dacht ik, nog wel wat ruimte voor.

Vrijdag 30 april. - Een regenachtige koninginnedag. Laat uit bed. Ik ga kijken: het nest is verlaten. De hele dag geregeld gaan kijken of de ouders nog terugkwamen. Nee, het nest is helemaal verlaten. Zou de valk blauwtje dan toch te pakken hebben gekregen? Het is mogelijk dat hij het nest heeft gevonden, hem daar ter plaatse heeft opgevreten, en toen pas met geroep is opgevlogen, zodat hij in dat kwartiertje op de dakgoot alleen maar zat bij te komen van de maaltijd. Maar waarom heeft de vader daar dan al die tijd voor het nest gezeten? Uit rouwbetoon? En dan is er nog iets: als blauwtje al was opgevreten toen de valk met geroep opvloog, had de merel al eerder alarm moeten slaan. En dat was niet het geval. Het is jammer dat vandaag en gisteren de zon niet scheen waardoor ik niet goed in het nest kon kijken. Er is nog een mogelijkheid: dat de ouders blauwtje vanmorgen gedwongen hebben het nest te verlaten, wat als hij nog in leven was zijn enige kans zou zijn geweest om aan de valk te ontkomen. En ook nog mogelijk is dat blauwtje net uitvloog toen de valk kwam, dat de valk hem wilde grijpen en dat de ouders en nog enkele duiven het hem belet hebben, want er was nogal wat rumoer van vleugelgeklapper toen ik de valk zag vliegen. Blauwtje zou dan in de tuin terecht gekomen zijn en de vader bleef bij het nest zitten om de valk te misleiden.

Zaterdag 1 mei. -Regen en wind. Om half drie komen de ouders nog even bij het nest. De vader kijkt erin en daarna de moeder. Tussen half vijf en half zes schijnt af en toe de zon. Doordat de zon vrij laag staat, is het nest goed verlicht en zijn de slagschaduwen van de dakpannen eroverheen kort. Het is leeg.

[Uit: *Dagboek*]

Koen Holtzapffel
Ode aan Nicolien

De krant van heden: ‘AEX gaat toch weer omhoog; ondanks verminderd vertrouwen in de economie geeft de consument nog steeds miljarden uit.’ De aanbidding van het Gouden Kalf heeft geheel nieuwe vormen aangenomen. Voor een ander geluid lijkt weinig plaats. Wat is het dan een verademing om in *Het Bureau* de nodige opvattingen te lezen die dwars tegen de ‘geest van de tijd’ ingaan.

Nicolien

Die opvattingen komen vooral uit de mond van Nicolien, de vrouw van Maarten Koning. In *Het Bureau* functioneert Nicolien als het goede geweten van haar man, die nogal eens last heeft van weifeling, nuanceringsdrift, besluiteloosheid en moedeloosheid. Nicolien kan het niet uitstaan dat haar man een vaste baan heeft en carrière maakt. En in de roman kiest zij consequent de kant van de maatschappelijke underdog en randfiguur. Dat is bijvoorbeeld Frans Veen, een wereldvreemde, enigszins vereenzaamde en geestelijk labiele man. Juist met hem voelt Nicolien een innige verbondenheid. Maar dat is ook haar dementerende moeder, die zij met grote trouw en toewijding verzorgt; we komen er nog op terug.

En ten slotte zijn het, zeker niet in de laatste plaats, de dieren, met name katten. Voor hen moet eigenlijk iedereen en alles wijken.

Politiek gezien heeft Nicolien uitgesproken (linkse) opvattingen en samen met haar man deelt zij een enorme afkeer van autogebruik en autobezit. Natuurlijk rijdt Maartens grootste vijand in de romancyclus, dr. Jaap Balk (directeur van het Bureau), wél in een auto.

Zuid-Afrika

Nicoliens rol kan fraai geïllustreerd warden aan de hand van een passage uit het begin van deel twee van de romancyclus. In deze passage (die zich afspeelt in 1965), zoekt een Zuid-Afrikaan, een zekere Kipp, contact met het Bureau om te komen tot wetenschappelijke samenwerking op het gebied van ‘Afrikaanse en Dietse kultuur’ vanwege stamverwantschap. Een begrip dat voor Maarten symbool is van een wijze van wetenschapsbeoefening waarvan hij juist afstand probeert te nemen. Hoewel Maarten eerst instemming krijgt van zijn meerderen als hij een afwijzende brief schrijft, blijkt na zijn vakantie dat het hoofdbestuur van het Bureau vindt dat Maarten te duidelijk in zijn afwijzing is geweest. Maarten trekt daaruit de consequentie en wil desnoods zijn baan ter beschikking stellen. Een klassiek voorbeeld van een weigering om compromissen te sluiten. Terwijl de andere hoofdrolspelers (inclusief oud-directeur Beerta) in het drama op meer of minder gênante wijze proberen de kool en de geit te sparen (‘Het is natuurlijk verschrikkelijk moedig en principieel, maar wat bereik je daar nu uiteindelijk mee?’) houdt Maarten voet bij stuk en haalt ten slotte zijn gelijk: zijn meerderen accepteren de volledige afwijzing van dit Zuid-Afrikaanse verzoek tot samenwerking.

Hoewel Nicolien in de betreffende passage slechts een paar keer genoemd wordt, is haar rol van groot gewicht. Terwijl Maarten op het Bureau zijn strijd alleen moet voeren wordt hij door het thuisfront krachtig in zijn gevecht gesteund. Zó ziet Nicolien

haar man graag: ‘Het is toch zeker schandelijk wat daar in Zuid-Afrika gebeurt?’, ‘Ga je je ontslagbrief schrijven? vroeg ze verheugd.’

De moeder van Nicolien

Zoals gezegd kiest Nicolien voor underdog en randfiguur. En in het recent verschenen boekje *De Moeder van Nicolien*, waarin het langzaam dementeren van Nicoliens moeder wordt beschreven, geldt dat onverminderd.

Kan Nicolien aanvankelijk haar irritaties over aanwezigheid en gedrag van haar moeder soms nauwelijks

de baas, naarmate de tijd verstrijkt en Nicoliens moeder steeds meer van de wereld raakt, blijkt Nicoliens onvoorwaardelijke toewijding. Nauwgezet worden de gevoelens van Nicolien ten opzichte van haar moeder geregistreerd. Ze is verdrietig, heeft tranen in haar ogen, wordt soms wanhopig en zelfs radeloos. Als ze haar moeder uiteindelijk naar een verpleeghuis moet brengen voelt ze zich een verraadster.

J.J. Voskuil met echtgenote L. Voskuil-Haspers *(foto: Herman Nijhoff)*

Explicieter dan in *Het Bureau* klinkt de waarderingvan Maarten Koning voor zijn vrouw door. Hij verbaast zich over het ‘engelengeduld’ dat zij ontwikkelt met het oog op haar moeder. En als Nicolien in het verpleeghuis haar moeder voert en met haar praat, kijkt hij daar met bewondering naar.

Overigens, zoals in *Het Bureau* de verhouding tussen Maarten en zijn werk centraal staat, zo staat in *De moeder van Nicolien* de verhouding tussen Maarten en zijn schoonmoeder centraal. Nicolien is nooit de hoofdpersoon. Maar dat neemt niet weg dat ook, of misschien wel juist, in dit boekje Nicolien een belangrijke plaats inneemt. Immers, het gaat nu om het privé-leven van Maarten. En uit dat privé-leven is Nicolien nooit weg te denken. Niet als *sparringpartner* in gewetenszaken en niet als huisvrouw die hem uit zijn studiën rukt en bij de dingen van de dag bepaalt: ‘Het lijkt wel of je gek geworden bent! Een bespreking! Voor het Bureau! In je vrije tijd! In plaats van dat je er gezellig bij komt zitten!’

Uit dat laatste citaat blijkt al wel dat in ‘De moeder van Nicolien’ weliswaar andere kanten van de vrouw van

Maarten Koning te voorschijn komen, maar dat de rechtlijnige en af en toe onnavolgbare Nicolien uit het Bureau niet afwezig is. Als Maarten, ook al is het wellicht triest, moet lachen om een komisch voorval in het kader van het aftakelingsproces van zijn schoonmoeder, dan krijgt hij de wind van voren: 'Dat kun je niet! Dat is harteloos! Dan heb je geen gevoel!'

En, helaas na de tweevoudige moord in Gorinchem zeer actueel: tot irritatie van Maarten wil zijn vrouw eigenlijk niet vertellen dat de zakkenroller van haar portemonnee een Surinamer is: 'Omdat iedereen dat natuurlijk meteen denkt.'

De echte Nicolien: Lousje Voskuil

Omdat *Het Bureau* een sleutelroman is, wordt de lezer nieuwsgierig naar de echte Nicolien Koning, Lousje Voskuil-Haspers. En zo waar, de opvattingen van de romanfiguur Nicolien blijken niet verzonnen te zijn, maar door Lousje Voskuil precies zo verwoord te worden. In een interview in Opzij van september 1997 vraagt mevrouw Voskuil zich af waarom mensen zo graag allemaal wat willen dóén ('die behoefte heb ik niet zo') en verklaart zij zich een groot tegenstander van (veel) geld verdienen: 'Ik wil zo arm zijn dat je je bijvoorbeeld een fitnessapparaat niet kunt veroorloven'). Voskuils schrijverschap doet haar dáárom veel genoegen, omdat voor haar het schrijven van een boek iets onmaatschappelijks is. Iets watje voor jezelf doet, niet voor de maatschappij, eerder tégen de maatschappij.

Overigens draagt Lousje Voskuil in een ontroerende passage in het interview ook een verklaring aan voor haar opvallende opinies en gedragingen. De werkloosheid van haarvader in de jaren dertig maakte grote indruk op haar. Het gezin Haspers verviel tot bittere armoe in een wijk van Scheveningen waar ook rijken woonden. De kinderen van de rijken verkondigden de (ook nu nog) bekende opvattingen over werklozen: 'die willen niet werken.' 'Ik heb me dat vreselijk aangetrokken. In die tijd heb ik me voorgenomen dat ik met rijke mensen nooit meer iets te maken wilde hebben. In die maatschappij wilde ik niet zijn, want die deugt niet. Mijn vader deugde wel en die werd in een hoek getrapt en afgedankt.'

Zoals dat voor ieder van ons geldt: ook Lousjes opvattingen en gedragingen blijken samen te hangen met (intense) ervaringen uit haar jeugd. Toen werd de kiem gelegd voor een verborgen, maar tanig gevecht tegen aanpassing aan dat wat maatschappelijk verwacht wordt.

Waarden

Nicolien en Lousje, hoe hun opvattingen ook verklaard kunnen worden, zij laten zien dat in elkaar een tegenstem gezongen kan worden. Zonder van Nicolien een heilige te willen maken (ze is, net als heiligen trouwens, af en toe knap lastig en soms behoorlijk inconsequent) is het gelukkig dat ze bestaat en vraagtekens zet bij de dominante waarden en opinies van onze cultuur.

Tot grote irritatie van een aantal *Bureau*-lezers ongetwijfeld.

Koen Holzapffel (1961) is predikant van de remonstrantse gemeente Oude Wetering, beleidsmedewerker van de Hervormde gemeente Den Haag en lid van de redactie van het remonstrants maandblad Ad Rem.

J. Heymans
Het lam naast de leeuw (4): Weerloos
In gesprek met J.J. Voskuil

De zevendelige roman *Het Bureau* van J.J. Voskuil wordt wel eens in verband gebracht met het hoofdwerk van S. Vestdijk of dat van A.F.Th. van der Heijden, maar een vergelijking tussen die kathedralen -om een metafoor van Nescio aan te halen - gaat bij voorbaat al mank. Immers, de 'Anton Wachter-romans' en 'De tandeloze tijd' hebben het karakter van een romancyclus, en dat is toch iets anders dan een lijvige roman. Aan beide cycli ligt een oermanuscript ten grondslag, respectievelijk 'Kind tussen vier vrouwen' - dat in 1972, een jaar na de dood van de schrijver, alsnog werd uitgegeven - en 'Scharen'. Vestdijk heeft zijn oermanuscript uitgewerkt tot de eerste drie delen van de Anton Wachter-romans: *Sint Sebastiaan* (1939), *Surrogaten voor Murk Tuinstra* (1948) en *Terug tot Ina Damman* (1934). Wat dit betreft is 'Kind tussen vier vrouwen' te vergelijken met twee andere roemruchte oerboeken. 'Argelooze terreur', het oermanuscript van W.F. Hermans, heeft onder meer als basis gediend voor de romans *De tranen der acacia's* (1949) en *Madeion in de mist van het schimmenrijk* (1994), terwijl 'De ontdekking van Moskou', het oermanuscript van Harry Mulisch, heeft geleid tot 'de bevrijding' van het verhaal 'Paralipomena orphica', de roman *De aanslag* (1982) en de novelle *Voorval* (1990). Op het eerste gezicht ligt het voor de hand om 'Het Boek van het Violet en de Dood' dat Gerard Reve jarenlang heeft aangekondigd, eenzelfde status als de oerboeken van Hermans en Mulisch toe te kennen. Dit mythische boek dat alle andere boeken overbodig zou maken, is evenwel nooit verder gekomen dan een dummy met het gedicht 'Aan Sint-Vincentius'. Het 'moedermanuscript' van Van der Heijden dat aanvankelijk 'Scharen' en later onder meer 'Het Byzantijnse kruis' heette, baarde de romans *De slag om de Blauwbrug* (1983), *Vallende ouders* (1983) en *De gevarendriehoek* (1985). Toen was 'Het Byzantijnse kruis' inmiddels al tot de romancyclus 'De tandeloze tijd' uitgegroeid.

Ondanks het graduele verschil in genre hebben de *tour de forces* waarvoor Van der Heijden en Voskuil zich beiden op een goed ogenblik in hun schrijverschap zagen gesteld, het nodige met elkaar gemeen. Zo komt de tijdspanne waarin de zevendelige roman *Het Bureau* - met inbegrip van de daaraan voorafgaande roman *Bij nader inzien* - zich afspeelt, ruwweg gezegd, overeen met die van de cyclus 'De tandeloze tijd'. Deze omvat inmiddels vier romans, een novelle en een tweedelige roman, dus eveneens zeven boeken. Beide literaire ondernemingen houden onder meer een 'romantische' en strikt particuliere geschiedschrijving van Nederland in. De *romans fleuves* van Van der Heijden en Voskuil worden door dermate veel personages bevolkt dat in beide gevallen een handig personenregister aan de uitgave is toegevoegd. Dit werd bij 'De tandeloze tijd' als een apart boekje uitgegeven: *Groepsportret* (1996). Toen beide registers hun definitieve vorm nog niet hadden gekregen, heeft zowel Van der Heijden als Voskuil een van de personen daaruit verheven tot hoofdpersonage van een nieuw boek. 'Egberts, Robby' werd de protagonist in *Weer-borstels* (1992), een novelle waarin Van der Heijden vier fragmenten uit *De gevarendriehoek* in een groter verband heeft geplaatst. Iets soortgelijks deed Voskuil met de 'Moeder (van Nicolien)'. Zij werd de hoofdpersoon van een boekje onder de titel *De moeder van Nicolien*. Maar de voorgeschiedenis hiervan is toch iets anders dan die van *Weerborstels*. Toen Van der Heijden de opdracht tot het schrijven van het Boekenweekgeschenk 1992 had aanvaard, besloot hij een 'satelliet-boek' aan 'De tandeloze tijd' toe te voegen, een zelfstandig verhaal dat geheel los van deze romancyclus kan worden gelezen. Daarentegen heeft

Voskuil het idee voor de publicatie van *De moeder van Nicolien*, zijn ‘satellietboek’ bij *Het Bureau*, door iemand anders aangereikt gekregen.

Nadat Wouter van Oorschot het gehele manuscript van *Het Bureau* had gelezen, vroeg hij aan Voskuil of hij de stukken over de moeder van Nicolien die hij zo prachtig vond, niet als voorpublicatie in Tirade mocht gebruiken. Deze fragmenten besloegen aanvankelijk

ongeveer negentig bladzijden. Nadat Voskuil nog een beetje in deze fragmenten had geschrapt, verschenen ze in Tirade 362 (1996/1), het eerste nummer onder leiding van een nieuwe redactie, bestaande uit Toine Moerbeek, George Moormann en Rogi Wieg. De bijdrage onder de titel 'De moeder van Nicolien' bedroeg uiteindelijk zesenveertig bladzijden, meer dan een derde van dat nummer. 'Onbescheiden veel,' naar het oordeel van Voskuil, 'maar Woutervan Oorschot vond het mooi.' Bij Voskuils stuk in Tirade werd een noot toegevoegd: 'De moeder van Nicolien is een van de personen uit *Het Bureau* [...]. De stukken, soms fragmenten, waarin zij voorkomt staan verspreid over zes van de zeven delen. Ze zijn hier bijeengeplaatst om een indruk te geven van het karakter van het boek, maar ook omdat ze een verhaal binnen een verhaal vormen, wat een afzonderlijke publicatie naar de mening van de redactie rechtvaardigde.'

In het kader van 'Familiealbum', het thema van de Boekenweek 1999, wilde Van Oorschot 'De moeder van Nicolien' in boekvorm herdrukken, maar daarvoor was het stuk in de ogen van Voskuil minder geschikt: 'Als voorpublicatie vind ik het geslaagd, maar het is geen geheel. Die verzameling van losse stukken bestaat alleen maar in relatie tot *Het Bureau*. Het totaal geeft echter geen compleet beeld, al wekt de titel waaronder het is verschenen, wel die indruk. Daarom heb ik besloten om op basis van die voorpublicatie een portret te maken. Ik heb er allerlei stukken aan toegevoegd, vooral in het begin, omdat de meeste stukken van "De moeder van Nicolien" betrekking op haar ziekte hebben. Pas toen zij ziek werd, begon zij in het leven van Maarten en Nicolien in te grijpen. Voor die tijd schuifelde zij in de marge mee en diende haar gedrag louter en alleen om een bepaalde houding te illustreren die voor *Het Bureau* van belang is. Ik zal een voorbeeld geven dat ook in *De moeder van Nicolien* voorkomt. Als Maarten thuiskomt van zijn eerste werkdag op het Bureau, is zijn schoonmoeder op bezoek. Zij vraagt hem wat hij daar moet doen. En dan antwoordt hij: "Ik moet een stuk schrijven over de kabouters." Dat vindt ze belachelijk - een nuchtere reactie op het werk van haar schoonzoon. Dat commentaar vindt Maarten niet alleen amusant, maar hij waardeert het ook goed. Die reactie is het oordeel van de niet-intellectuele buitenwereld over het werk dat hij doet. Een enkele keer staat er nog zo'n stukje in *Het Bureau* waarin zij reliëf aan het werk van Maarten geeft. Pas als ze vergeetachtig wordt en vreemd gaat doen, begint ze ook in zijn leven in te grijpen. Met als gevolg dat de stukken over haar doen en laten in *Het Bureau* vanzelfsprekend toenemen. Al deze stukken heb ik uiteraard in *De moeder van Nicolien* gehandhaafd, maar in het begin van het boekje heb ik er vrij veel bij geschreven. Om duidelijk te laten zien hoe ze was, toen ze nog goed was. Bovendien kon ik daardoor beter aan het licht brengen hoe haar gedrag langzamerhand met schommelingen veranderde. Met andere woorden, ik heb het perspectief in *De moeder van Nicolien* ten opzichte van dat in *Het Bureau* veranderd. Dat portret richt zich niet zozeer op het onvermogen van mensen om met elkaar te communiceren, maar het richt zich veeleer op de onbereikbaarheid van iemand en de eenzaamheid die dat met zich meebrengt.'

Aftakelingsproces

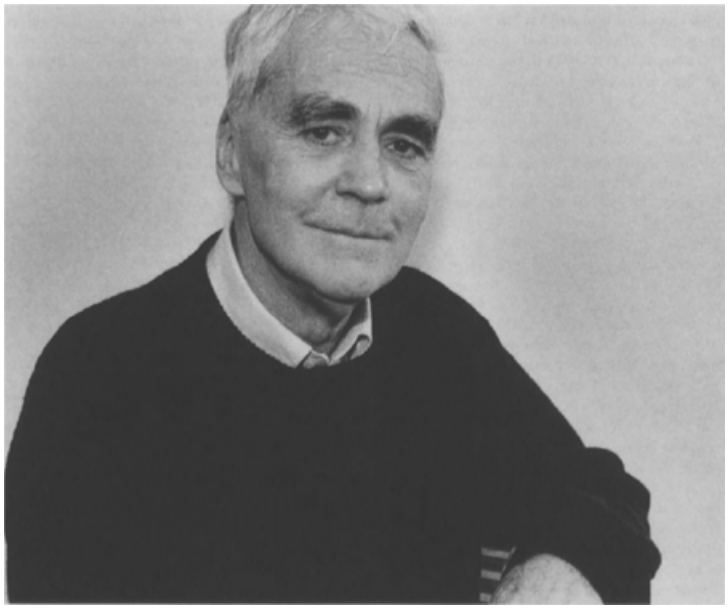
Waarom heeft u de fragmenten in De moeder van Nicolien *zo precies gedateerd? Voorzover ze ook in de context van* Het Bureau *staan, is hun tijdsaanduiding veel vager. Ze verdwijnen min of meer in de mêlee aan alledaagse en bijzondere gebeurtenissen in een bepaald jaar*.

In een leven als dat van de moeder van Nicolien gebeurt vreselijk weinig Jarenlang is het almaar hetzelfde. Je kunt dat natuurlijk niet steeds met eenzelfde stuk beschrijven. Daarom moet je je beperken tot de beschrijving van de kleine veranderingen in haar gedrag. Aanvankelijk beslaan de sprongen tussen de verschillende stukken twee jaar en later zijn ze zelfs een paar keer nog groter. Als je die stukken achter elkaar zet, wek je de indruk dat het aftakelingsproces van de moeder van Nicolien zich in een razend tempo voltrekt. Denk maar aan een versneld afgedraaide film van een bloem waarvan je de bladeren achter elkaar naar beneden ziet dwarrelen. Ik moest dus het tijdsverschil tussen de sprongen aangeven. Dan had ik natuurlijk kunnen volstaan met de jaartallen, maar het aardige van die data is dat ze vaak naar hoogtijdagen verwijzen: verjaardagen, jaarwisselingen...

Op basis waarvan heeft u die nieuwe stukken van De moeder van Nicolien *geschreven? Lag uw dagboek daaraan ten grondslag?*

In mijn dagboek staan korte notities over mijn

schoonmoeder die ik heb uitgewerkt. Ik ben ze als het ware gaan dramatiseren. Tien regels dagboek gaven aanleiding tot drie of vier bladzijden proza. Zo kregen die aantekeningen een omgeving die ze niet hadden. Ik heb daar nog allerlei stukken aan toegevoegd, zoals het bezoek aan het Westbroekpark waar de rozen dan verwelkt blijken te zijn, maar inhoudelijk staat het overgrote deel al in mijn dagboek.



(foto: Herman Nijhoff)

De meeste dialogen zijn ontstaan tijdens het schrijven van het boekje. Ik wist wel hoe die moeder van Nicolien praatte. Dat kostte me weinig moeite. Ik heb het boekje ook razendsnel geschreven, in nog niet eens een maand tijd. Tot mijn eigen verbazing, mag ik wel zeggen. Het werk ging daarom zo voorspoedig, omdat dat dagboek mij allerlei gedachtesteuntjes gaf en die riepen weer herinneringen op. Anders had ik tijdens het schrijven erg in de ruimte gehangen. Dan had ik er ongetwijfeld veel langer over gedaan, omdat ik meer in mijn geheugen had moeten gaan graven. In dat geval was ik misschien op ongeveer hetzelfde resultaat uitgekomen, maar nu had ik de essentie al.

De moeder van Nicolien verschilt onder meer daarin van *Het Bureau* dat de verhouding tussen Maarten en zijn schoonmoeder eigenlijkgeen ontwikkeling kent. Voorzover er al sprake van ontwikkeling is, betreft die het feit dat de moeder van Nicolien onbereikbaar wordt. Zijn gevoel jegens haar ontwikkelt zich niet.

In *Het Bureau* is die ontwikkeling juist wel aan de orde. Maarten gaat de mensen om hem heen anders en beter zien. Ze doen dingen die hij helemaal niet ver-

wacht. Met als gevolg dat de aantekeningen die ik over de mensen op het Bureau had gemaakt, voor het boek niet direct meer bruikbaar waren, omdat mijn visie op hen was gewijzigd. Je krijgt dus een andere verhouding tot je aantekeningen, terwijl het hele probleem bij *De moeder van Nicolien* vanaf de eerste aantekening aanwezigwas. Dat blijft tot het einde constant het zelfde.

Waarom bent u in uw dagboek aantekeningen over de moeder van Nicolien gaan maken? Toen u daarmee begon, leed zij nog niet aan de ziekte van Alzheimer. Wat riep uw interesse in haar wakker?

De moeder van Nicolien intrigeerde mij vanaf de eerste dag dat ik haar ontmoette. Dat heeft niet alleen met mijn eigen afkomst te maken, maar ook met de hare. Ik kom zelf uit een semi-intellectueel milieu. Bij ons thuis hadden we veel boeken. Mijn vader was een intellectueel en mijn moeder ook een beetje. De ouders van Nicolien waren dat echter helemaal niet. Die hadden maar één boek: *De donder rolt, de dag breekt aan*. Een kolossaal boek over indianen. Dat intrigeerde me: een leven zonder literatuur. De vader van Nicolien was bouwkundige. Uit dien hoofde had hij natuurlijk veel bouwkundeboeken. Daarvan heb ik er nog een stel in mijn boekenkast staan. Die man was altijd op zijn tekentafel bezig. Onder zijn handen werden gebouwen uitgetekend. Die tafel staat nu bij mijn bureau dat, tussen haakjes, ook van hem is geweest. Literaire belangstelling hadden de ouders van Nicolien niet. Wat mij in mijn schoonmoeder vooral intrigeerde -en dat is dus ook wat in *De moeder van Nicolien* terechtgekomen is - is het animale, het leven dicht bij de kern van het bestaan.

Bij mijn werk voor het Bureau heb ik veel boeren en landarbeiders gesproken. Daarbij bleek mij steeds weer dat het enige waar het in hun leven om draait, de zorg om het dagelijkse brood is. Daarbuiten is er natuurlijk ook het borreltje en in het geval van de moeder van Nicolien de ‘morekop’, maar dat is eigenlijk hun hele leven. Je doet je dagelijkse plichten en dan heb je af en toe een piepklein feestje. De ouders van Nicolien waren arme mensen. Die feestjes stelden dan ook niet zo veel voor. Je kon voor de oorlog in Den Haag bij Krul gebakjes voorvijf cent kopen. Die waren dan van de vorige dag. Dat waren de feestjes. Een oud gebakje van vijf cent. Dat intrigeerde me. De intellectuelen hebben dan wel hun kletspraatjes, maar die stellen, op de keper beschouwd, verdomd weinig voor. Mensen zoals de moeder van Nicolien kunnen zich echter nauwelijks tegen het leven verweren. Er hoeft maar iets te gebeuren of ze zijn machteloos. Als alles z'n gangetje gaat, zoals de moeder van Nicolien graag zegt, is er niets aan de hand, maar je valt al heel snel terug op niets.

Juist dit lapidaire gedrag irriteert Nicolien, veel sterker dan het Maarten stoort. Dit is des dochters eigen, want een moeder behoort natuurlijk niet weerloos te zijn. Nicolien raakt in *De moeder van Nicolien* regelmatig geïrriteerd, omdat ze haar vroegere bescherming voelt verdwijnen. En omdat haar moeder een zekere kleinburgerlijkheid vertegenwoordigt, maar die hinderde mij niet. Ik heb altijd wel gehouden van boeken die in een besloten, kleine gemeenschap spelen. De Hollandse romans van Arthur van Schendel zijn daar voorbeelden van, maar ook een boek als *De straat* (1924) van Ina Boudier-Bakker, dat ik overigens na mijn twintigste nooit herlezen heb, zodat ik er mijn hand niet meer voor in het vuur durf te steken.

Wat betreft het animale leven van de schoonmoeder van Maarten kan ik ook nog naar een speelfilm verwijzen, misschien wel de mooiste die ik ooit heb gezien: *Het naakte eiland* (1961) van Kaneto Shindo. Dat eiland is een rots in de Japanse Zee. Daarop proberen een boer en een boerin onder een brandende zon een droog akkertje te bewerken. Honderd meter lager dan hun akkertje bevindt zich een bron.

Deze film laat eigenlijk niets anders zien dan hoe dat tweetal water uit die bron naar dat akkertje brengt. En nog eens. En nog eens. Verder gebeurt er hoegenaamd niets. Een keer laat de vrouw van vermoeidheid de emmer vallen. Dan wordt de man vreselijk kwaad en geeft hij haar een klap in het gezicht. Daarna gaan ze gewoon weer met hun werk door. Samen. Aan het slot van de film steken ze met een bootje naar een ander, iets groter eiland over om in een restaurantje te eten. Dat is een feest voor die mensen. Ik vond het jammer dat die eindeloze rondgang doorbroken werd, maar dat slot is toch ook wel mooi.

Deze film ademt heel sterk de sfeer van *De moeder van Nicolien*. Ook zij leefde zonder franje, aan de rand van het bestaan. Vergelijk haar maar met een spar. Een kerstboom zonder versierselen. En dus ook zonder pretenties. Die had bij voorbeeld de filosofe en schrijf-

ster Iris Murdoch in overvloed. Een in mijn ogen bedenkelijke intellectueel, omdat zij zowel in haar romans als in haar filosofische boeken het maken van constructies nastreeft. Met deze vrouw is hetzelfde gebeurd als met de moeder van Nicolien. Ze werd door de ziekte van Alzheimer getroffen. Daarover heeft haar man John Bayley, met wie ze al meer dan veertig jaar is getrouwd, nog niet zo lang geleden een boek gepubliceerd. Als je dat leest, bekruipt je het gevoel dat die aftakelende vrouw met fluwelen handschoenen wordt aangepakt, terwijl de dementerende moeder van Nicolien gewoon in een verpleegtehuis verdween, met vier personen op een kamer. Beerta kreeg prompt een eigen kamertje. Daar zorgde zijn vriend wel voor. Die moeder van Nicolien was in wezen een hele schuwe vrouw. Die vond het vreselijk om met andere mensen te moeten verkeren die ze helemaal niet kende, maar er was niets aan te doen. Als ze in het huis van Maarten en Nicolien was, voelde ze zich ook doodongelukkig. Je had voortdurend het gevoel van: ik kan haar niet bereiken, maar ik kan ook niet een betere situatie voor haar scheppen. En dit werd erger naarmate ze sterker begon te dementeren. Ze werd steeds onbereikbaarder. Toen besefte ik niet alleen hoe eenzaam ze moest zijn, maar ook dat ze altijd al onbereikbaar was geweest. Dit is eigenlijk de tragische kern van het boekje.

Op welk moment-en ik zeg er nadrukkelijk bij: een boek als De moeder van Nicolien is *natuurlijk een reconstructie achteraf - krijgen Maarten en Nicolien in de gaten dat er iets vreemds met de moeder van Nicolien aan de hand is?*

Ik geloof dat de eerste tekenen van de ziekte van Alzheimer zich aandienen - al werden die toen natuurlijk niet als zodanig herkend - als ze in de zomer van '66 met vakantie zijn in dat huisje in Wapenveld. Daar ontvangen ze een rouwbrief met de mededeling dat Jan dood is. De moeder van Nicolien die nog onlangs bij haar nicht heeft gelogeerd, kan zich niet herinneren dat hij ziek was. Dan zeggen Maarten en Nicolien dat ze nu ook naar de begrafenis moet gaan. Daarop raakt ze helemaal in de war. Dit irriteert vooral Nicolien, want die denkt dat haar moeder chicaneert, domweg omdat ze wil dat haar dochter met haar meegaat. Nicolien heeft daar geen zin in. Ze heeft die Jan nauwelijks gekend. Haar moeder kan volgens Nicolien best in haar eentje naar de begrafenis, want het kostte haar immers ook geen moeite om vanuit haar huis in Den Haag naar haar logeeradres in Wageningen te reizen. Daarbij moest ze nota bene ook nog een keer in Arnhem overstappen. De moeder van Nicolien raakt op een gegeven moment dermate in de war dat ze zelfs de wc niet meer kan vinden in dat vreemde vakantiehuis. Dat wekt natuurlijk nog meer irritatie. Dit is, achteraf gezien, waarschijnlijk toch het eerste signaal geweest dat de moeder van Nicolien alleen nog maar functioneerde in een haar volkomen vertrouwde omgeving. Het idee dat ze vanuit Wapenveld met een vreemde bus naar Wageningen moest, was haar gewoon te veel. Dat ze op eigen kracht wel vanuit Den Haag in Wageningen kon komen, heeft te maken met de vaste paadjes die ze in de jungle had uitgetrapt. Die kon ze heel lang nog lopen. Met behoorlijke pas. Zo wekte ze de indruk dat ze helemaal in orde was. Als je *De moeder van Nicolien* doorleest, dan zie je dat ze telkens in de war raakt als ze met een nieuwe situatie wordt geconfronteerd. Die kan ze niet meer aan. En op een gegeven moment kan ze ook de oude niet meer aan. Dat is een sluipend proces. Ze kan bij voorbeeld eigenlijk niet meer wennen aan het nieuwe huis van Maarten en Nicolien aan de Herengracht. Als ze dat gedrieën gaan bekijken voor de verhuizing, is het in haar ogen veel te groot. Alles is vreemd. En even later begint ze, aan de arm van Nicolien een gracht aflopend, dan ook te huilen. Dat kleine huisje aan de Lijnbaansgracht was, wat haar betreft, veel behaaglijker en overzichtelijker. Wederom een situatie waar ze niet mee overweg kon. Haar gedrag in Wapenveld en tijdens die verhuizing,

een paar jaar later, was heel frappant, maar Maarten en Nicolien kregen pas veel later door dat het aftakelingsproces daar en toen begonnen moet zijn.

Het mes in een mooi stuk

In Het Bureau *beschrijft u dat Maarten, Nicolien en haar moeder tijdens hun vakantie in Wapenveld getuige zijn van een hele andere gebeurtenis: 'Daar hoorden ze de veertiende juni, 's middags, via de Nieuwsberichten van het Bouwvakkersoproer, en de rest van de dag volgden ze ademloos de gebeurtenissen, eerst via de radio, later ook op de tv, die in dat huis aanwezig was'. Waarom heeft* u *dat Bouwvakkersoproer in* De moeder van Nicolien *niet*

gehandhaafd? Dat moet de gebeurtenissen rond de schoonmoeder van Maarten toch volkomen hebben overschaduwd?

Ja, maar ik heb dat historische feit niet in *De moeder van Nicolien* gebruikt, omdat het voor haar leven niet van belang was.

Dat stuk in *Het Bureau* draait helemaal om de woordenwisseling tussen Maarten en Nicolien over dat Bouwvakkersoproer en de eventuele gevolgen daarvan. De aanwezigheid van de moeder van Nicolien wordt nergens meer aangeroerd. Daarom heb ik die hele episode opnieuw geschreven, maar nu zonder Bouwvakkersopstand.

U heeft nogal wat fragmenten uit Het Bureau *waarin de moeder van Nicolien actief of passief aanwezig is, geschrapt. Waren daar ook* kill your darlings *bij?*

Ja, ik moest het spreekwoordelijke mes soms dwars in een mooi stuk zetten. Dat was niet eenvoudig om te doen. In twee gevallen had ik niet radicaal genoeg in de tekst gesneden. Daar heeft Benjamin Delcanho, *freelance* redacteur bij Van Oorschot, mij toen op geattendeerd. In het ene stuk zit Maarten op het Bureau te praten met Ad en Bart over een muziekuitvoering in de Noorderkerk. Als ze in dat gesprek uiteindelijk op de oudejaarsavond komen, zegt Maarten dat hij dan met zijn schoonmoeder oliebollen bakt en *Mens erger je niet* speelt. Hier gaat het toch te weinig over die schoonmoeder. In het andere stuk loopt Maarten met Buitenrust Hettema naar de markt en vertelt dat hij met zijn schoonmoeder domino heeft gespeeld. Dan is Buitenrust Hettema stomverbaasd dat iemand zoiets kan doen. Hij vindt dat je een eigen studeerkamer moet hebben, want met schoonmoeders moet je je niet bezighouden. Je bent er voor de wetenschap, nietwaar. Dit stuk werpt een mooi licht op Maarten, maar het gaat toch ook weer te weinig over zijn schoonmoeder. Mij werd geadviseerd beide stukken te laten vallen en dat heb ik uiteindelijk ook gedaan.

Over het stuk waarin Maarten, van het Bureau komend, met André oploopt, heb ik lang getwijfeld. Dat is iemand die hij uit het eerste jaar van zijn studietijd kent. Nadat Maarten afscheid van hem heeft genomen, blijft het besef hem bezighouden hoe onbereikbaar deze vroegere studiegenoot is geworden. Daardoor ziet hij geen kans in te haken op de aanwezigheid van zijn schoonmoeder. Dat irriteert Nicolien die hem vraagt een grammofoonplaat voor haar moeder te draaien. En dan zet hij een plaat met trompetconcerten van Maurice André op. Dit grappige toeval ontdekte ik pas toen ik mijn dagboek nalas. Ik dacht: dit kan haast geen toeval zijn. Ik vind deze coïncidentie in zoverre grappig dat die moeder van Nicolien in deze scène weliswaar een secundaire rol speelt, maar er blijkt een omschakeling nodig om haar wereld te bereiken. En dat lukt Maarten niet altijd. Dit is een wezenlijk onderdeel van de verhouding tussen Maarten en zijn schoonmoeder.

Iets soortgelijks gebeurt er als Henriette Fagel op bezoek is. Dan besluiten ze met z'n vieren pannenkoeken te gaan eten. Maarten en Henriette praten voortdurend met elkaar en daar komt die schoonmoeder steeds tussen. In dat stuk zie je duidelijk dat die werelden elkaar niet raken. Hoogstens raken ze elkaar op het punt van de pannenkoek. Deze wrijving wilde ik wel even tonen. Bovendien verhogen deze botsingen de eenzaamheid van de moeder van Nicolien. Ze leeft in een wereld waarin gepraat wordt op een toonhoogte die ze helemaal niet hoort. Het was alleen buitengewoon lastig om aan te geven waar de wereld van Maarten de overhand krijgt ten koste van die van de moeder van Nicolien.

Van buitenaf

U heeft het dementeringsproces in De moeder van Nicolien *zo objectief mogelijk proberen te beschrijven: van buitenaf. Een subjectieve zin als 'Ze keek uitdrukkingsloos voor zich uit, diep verzonken in haar eigen schimmige wereld' is een zeldzaamheid. Uw benadering doet mij aan het behaviourisme denken. Hoe staat u daar tegenover?* Volgens mij is het onmogelijk om je te verplaatsen in iemand die aan het dementeren is. Het enige wat je zou kunnen doen, is je eigen geheugentekorten uitbouwen tot jouw kijk op de wereld een volkomen chaos wordt, al geloof ik niet dat het dementeringsproces zo in z'n werk gaat. Het enige wat je weet, is wat je ziet. Dat geldt überhaupt voor het contact met mensen.

De boodschap van *Het Bureau* is toch wel - maar dat zal pas blijken als het geheel af is - dat je mensen slechts binnen een bepaalde situatie vrij goed kunt leren kennen. Dan zijn ze ook voorspelbaar. Als je ze een poosje kent, vergis je je daar ook niet meer in. Maar bij iedere wisseling van de situatie kan bijna ieder

mens totaal onverwachte dingen doen, vooral als de toestand grondig wisselt. Dat betekent dat mensen niet of nauwelijks te kennen zijn. Dit houdt twee dingen in. Ten eerste: er zit systeem in mensen. Daar geloof ik heilig in. En ten tweede: dat systeem is niet te kennen - behalve als je heel lang zou leven en alle dramatische situaties zou kunnen doorzien -want het lijkt niet op je eigen systeem. Wat romanschrijvers over het algemeen doen, is hun eigen systeem verveelvoudigen, bepaalde aspecten daarvan investeren in een personage en daarmee de illusie scheppen dat het een compleet mens is. Lezers zijn eraan gewend dat bij een persoon op papier alles kan. Ik geloof daar niet alleen niet in, ik schiet er ook helemaal niets mee op. In mijn ogen maak je dan misbruik van je fantasie. Als je als schrijver al een plicht hebt, dan is het om te laten zien hoe de werkelijkheid is. Volgens dit adagium kun je dus alleen maar tot uitdrukking brengen watje ziet. Verder niets.

Ja, mijn benadering van het schrijverschap lijkt erg op het behaviourisme. Daar heb ik ook wel sympathie voor. Dat vind ik een zindelijke manier om andere mensen te benaderen. Die sluit tenminste uit dat je, zoals Freud bij voorbeeld pretendeert, mensen kunt uitleggen wie ze in wezen zijn. De hele psychoanalyse is, wat mij betreft, flauwekul. En het collectieve onbewuste van Jung is nog veel erger. Nee, beperk je tot wat je ziet. Dat is op zichzelf al intrigerend genoeg.

Wat is De moeder van Nicolien *uiteindelijk geworden? Een korte roman?*

Nee, het is een portret van iemand die mij na aan het hart ligt. Ik heb er wel eens over nagedacht om een paar mensen te portretteren die mij heel dierbaar zijn. Daar had *De moeder van Nicolien* waarschijnlijk niet eens toe behoord. Ik zou niet op het idee zijn gekomen, maar ik vind het achteraf wel prettig dat *De moeder van Nicolien* het eerste portret is geworden. Ik heb toch het gevoel dat ik haar met dit boekje postuum eer heb bewezen. Ik heb het ook aan haar opgedragen, zoals de opdracht in *Bij nader inzien* aan Lousje is gericht, omdat zij veel van de daarin figurerende vrienden pas ontmoette toen we al getrouwd waren. Die opdracht aan de moeder van Nicolien (‘ter nagedachtenis aan de moeder van L.’) is er overigens pas op het laatst aan toegevoegd.

Het boekje De moeder van Nicolien *is het eerste van een reeks portretten. Wie zou u nog meer willen portretteren?* Dat zijn oude vrienden die niet in *Bij nader inzien* voorkomen, en familieleden waarmee het is misgegaan. Die mensen hebben me op een of andere manier bezig gehouden, maar ik heb ze nooit beschreven. Misschien dat ik dat ooit nog eens doe. Ik vind het aangenaam om me in zo iemand te verdiepen. Je moet toch iets hebben waarmee je je bestaan een zekere eenheid geeft. Schrijven is een voortreffelijke manier om dat te bewerkstelligen. Dat heeft als voordeel dat je een tijd lang geconcentreerd met iets bezig kan zijn, ongeveer op dezelfde wijze als ik vroeger aan een wetenschappelijk artikel werkte. Je kunt die onderwerpen waarop de afdeling Volkscultuur zich richt, belachelijk vinden, maar zodra ze zich aandienden, raakte ik er al snel van bezeten. Daar kon ik me helemaal in verliezen, zo zeer zelfs dat de buitenwereld voor mij niet meer bestond.

Je hebt natuurlijk de levensgenieters. Die doen niets anders dan met een stralend gezicht naar concerten en musea gaan, flaneren en op een terras zitten, maar zo ben ik niet. Ik moet bezig zijn met problemen, en liefst zo'n probleem als ik in *Het Bureau* heb aangepakt. Dat obsedeert me. Een portret als *De moeder van Nicolien* obsedeert me niet, maar het fascineert me wel.

Betreft deze fascinatie van u alleen maar mensen wier wereld uiteenvalt? Denk aan Frans Veen en de moeder van Nicolien.

Dergelijke mensen zullen ongetwijfeld in die verhoopte reeks opduiken, maar ik vat zo'n portret toch ook wat ruimer op. Bert Weijde heeft een tijdje een dagboek over een mug gehouden, een mug die vroeg in het jaar zijn kamer binnen kwam vliegen. Wekenlang heeft hij nauwgezet bijgehouden wat die mug allemaal deed. Ik vond het schitterend toen hij die dagboeknotities voorlas. Ik heb zoiets met die duiven gedaan. Dat staat voor een deel in *Het Bureau:* de duif die nestelt voor het huis van Maarten en Nicolien, maar ik heb daar nog veel meer materiaal over. Ik zou me kunnen voorstellen dat mijn waarnemingen van die duif tot een van de portretten aanleiding geven. Het eindigt ermee dat je je hart vasthoudt als die beesten uitvliegen. Dit zou een soortgelijk voorbeeld als De moeder van Nicolien zijn. Enerzijds komt het uit

Het Bureau en anderzijds wordt het aangevuld. Ook dit gaat weer over mededogen. Ik kan niet schrijven over iets wat me niet raakt.

De grondtoon van De moeder van Nicolien *en andere verhoopte portretten is mededogen. Komt dat niet voort uit het besef dat u zelf ook in zo'n situatie zou kunnen geraken?*

Nee, Ik geloof niet dat ik daar bang voor ben. Het is eerder schuldgevoel. Dat ik in maatschappelijk opzicht zou kunnen mislukken, heb ik nooit gedacht. Ik heb altijd vertrouwen gehad - maar dat ligt in deze maatschappij ook wel voor de hand -dat ik het einde van mijn leven op een redelijke manier zou halen, tenminste als er geen atoombom zou ontploffen. Dat is wel iets waar ik - vooral in de jaren vijftig - ernstig rekening mee heb gehouden... het einde van de wereld. Ik voorzie die catastrofe overigens nog altijd, maar het duurt gewoon wat langer. Ik zal het niet meer meemaken. Bij die catastrofe denk ik nu aan een demografische explosie.

Ik geloof niet dat ik in het leven van de moeder van Nicolien, Frans Veen en die andere mensen waarmee het is misgegaan, gevaren voor mijn eigen bestaan zag. Ik was erg op die mensen gesteld, maar ik kon ze gewoon niet helpen. Niet dat ik nu een ziekenbroeder ben, maar ik werd toen wel actief. Die mensen gingen een voor een de vernieling in, dichtbij genoeg om er iets aan te doen, maar in de poging om de gebroken orde in het leven te herstellen, kreeg ik al vrij snel het gevoel tekort te schieten.

Annelies Passchier & Margot de Jager
Interieur
De kast

Er was eens een konijn Ferdinand, dat geen rust kon vinden op zijn oude dag. Zijn hele leven had hij hard gewerkt, flink gefeest, en zijn nakomelingschap was groot. Het duin waarin zij allen woonden was beroemd -geen van de konijnenfamilies in de wijde omtrek had zo'n groot territorium. Er was reden genoeg om tevreden terug te kijken, maar het wilde Ferdinand niet lukken.

Elke dag wipte hij een paar keer moeizaam door de gangen van zijn oude kast. Hij kende er blindelings de weg. Van alle slaapholen wist hij wie de slapers waren. Zijn oudste kinderen sliepen in de holen vlakbij het zijne. De allerjongsten verbleven helemaal aan de uiterste rand van het duin. Bij een slaaphol met een wel heel kleine opening bleef hij vaak zitten. Dat hol had hij ooit geblokkeerd met een kleine wal, het was het hol van zijn oudste dochter Angèle. Een enkele keer kon hij het niet laten

om in de gang wat zand los te graven en het met een paar lange halen van zijn stramme achterpoten tegen de kleine wal achter hem te werpen. Dan nieste hij eens, wipte met de pijn in zijn lijf weer terug naar zijn eigen hol en dommelde de uren weg.

Op een dag riep hij de oude DrungDrung bij zich, de grote staande pendule uit de vestibule. DrungDrung was nog ouder dan het oude konijn Ferdinand. Hij had een lange staat van dienst bij de familie, hij diende al bij Ferdinands vader, en zelfs nog bij diens vader. ‘DrungDrung,’ zei Ferdinand, ‘ik voel mijn einde naderen. Zou je mij een laatste dienst willen bewijzen?’ ‘Natuurlijk,’ zei Ferdinand, ‘Ik heb nog nooit een opdracht van de heer des huizes geweigerd. Maar ik ben niet meer de jongste, Ferdinand, waar denk je aan?’ ‘Je moet Angèle voor me zoeken, en haar hier brengen.’ ‘Angèle?’ ‘Ja, haar!’ ‘Maar waarom moet juist ik haar zoeken? Is het niet beter dat een van je zonen, die jong en sterk zijn, haar gaat zoeken. Ik ben inmiddels een stramme, oude klok. Wie weet hoeveel dagen het me kost om de duinen over te komen.’ ‘Jij gaat haar zoeken,’ zei Ferdinand beslist. ‘Er is niemand anders met wie ze mee zal willen gaan. Dat weet je zelf ook.’ DrungDrung zweeg. ‘Wat kijk je?’ zei Ferdinand. ‘Is het niet beter haar te laten waar ze is?’ zei DrungDrung. ‘Wat wil je ermee bereiken? Dat ze hier ongelukkig wegmiezert in haar eigen holletje? Terwijl ze ginder...’ ‘Het kan niet zijn, dat ze daar, waar dat ook is, gelukkig is. Wie zijn vader vervloekt zal net zo min rust hebben als de vader zelf. Dat is de reden van mijn verzoek. Ik hield van haar, ik houd van haar, ze moet van mij houden. De sleutel tot haar hart is hier. Ga nu, voordat het te laat is.’

DrungDrung pakte zijn tas en ging. Piepend en met stramme benen ging hij duin op en duin af. Hij deed er vier dagen over om bij de kleine houten windmolen te komen, die op de aarden wal stond die het duingebied scheidde van de bollenvelden.

Achter de molen was een kleine vaart. Langs de lange smalle steiger lagen een paar platbodems afgemeerd. DrungDrung schoof zo goed en zo kwaad als het ging de steiger op. Hij rekte zich uit, sloot zijn ogen en verzonk in gepeins. Rond hem was het doodstil. Tot de kerktoren drie uur sloeg en er uit DrungDrungs bast een zacht getik naar boven kwam. Toen de kerktoren vier sloeg, tikte de oude zwaar en regelmatig. Een uur later viel zijn dingdong precies samen met het slaan van de kerktoren: dingdong, dingdong, dingdong, dingdong, dingdong. Het geluid dat hij voortbracht was weliswaar niet meer zo vol en diep als vroeger, maar wie er oor voor had kon het zeker horen.

DrungDrung rammelde zich wakker. Er ging een oog open. Er ging nog een oog open. Hij zuchtte, er kwam een schurend geluid uit zijn borst. Aan het eind van de steiger zat een bruin konijn met gespitste oren, waarvan de linker telkens even omkrulde. ‘Angèle,’ lachte DrungDrung. ‘Daar ben je!’ Angèle had een houten kastje rond de romp en wipte langzaam naar voren. Het kastje was als een vest rond haar gebouwd. Het was duidelijk vakwerk, ze had net genoeg bewe-

gingsvrijheid om zich te kunnen redden. Aan de voorzijde was er op de hoogte van haar hart een hartje uitgezaagd. ‘Ben je uit jezelf gekomen, of ben je gestuurd?’ vroeg Angèle argwanend, toen ze vlakbij DrungDrung was gekomen. ‘Het een of het ander, ik ben blij je na al die tijd weer te zien, zeg me eerst eens gedag.’ ‘Gestuurd dus.’ Ze keek opzij als om te zien hoe ze weg kon komen. ‘Ik ben mijn hele leven gestuurd, daar is niks nieuws aan,’ zei DrungDrung goedmoedig. ‘Maar of ik blij ben of ontroerd, daar kan niemand mij toe dwingen noch kan iemand het me onthouden, en nu ben ik blij jou weer te zien, dus...’ Angèle keek hem weer aan, ze wipte op hem toe. Ze drukte haar houten rompje en haar neus tegen het glas.

Angèle hielp DrungDrung naar de grond. De oude klok was erg moe van de lange reis, en het slaan van het hele uur had hem zijn laatste krachten gekost. ‘Waarom ben je gekomen?’ vroeg Angèle toen DrungDrung weer een beetje bijgekomen was. ‘Ik kom je halen. Je vader voelt zijn einde naderen. Hij wil je nog een keer zien voor hij sterft.’ Angèle werd rood van boosheid. ‘Hij had zelf hiernaartoe kunnen komen toen hij nog gezond was. Maar toen had hij geen tijd, hè. Hij had nooit tijd. Nooit, nooit, nooit! Hij had alleen maar oog voor zichzelf, en voor z'n eigen zaakjes. Waarom denk je dat moeder altijd in haar hol lag?’ ‘Ho, ho, meisje,’ zei DrungDrung, ‘nu niet doordraven. Je moeder was werkelijk een zwak en ziekelijk konijn. Daar kon zij niks aan doen, en je vader ook niet. En van al dat geziek werd ze er niet vrolijker op, dat is zo.’ Angèle trommelde met haar voorpoten op het hout van het kastje. ‘Hij had geen oog voor haar, hij had geen oog voor ons, terwijl wij allemaal jonge en sterke konijnen waren.’ ‘Op zijn manier hield hij toch ook van jullie. Maar inderdaad, hij was druk en vaak de hort op.’ ‘Andere vaders dolden met hun jongen, tilden ze op hun nek. Onze vader had alleen oog voor ons als we weer eens moesten worden voorgesteld op de zoveelste ontvangst.’ ‘Maar dan was hij ook apetrots op jullie, echt waar,’ hield DrungDrung vol.

Ze zwegen. Angèle zat nukkig voor zich uit te kijken. DrungDrung lag stil met de ogen gesloten. Na een tijdje zei DrungDrung: ‘Niemand is alleen maar goed of alleen maar slecht. Hij heeft nooit een ander konijn in je hol laten slapen, het is nog steeds jouw hol, je kunt er zo weer intrekken. Het is een apart plekje in de gang, waar hij op bijzondere dagen wel eens iets neerlegt.’ ‘Een graf, maar dan een zonder lijk,’ lachte Angèle grimmig. ‘Zeg eens, zou dat niet de reden zijn waarom hij jou op pad heeft gestuurd? Nu hijzelf met een been in het graf staat, kan hij gewoon niet velen dat zijn graf straks vol is, en dat van mij niet. Mijn hol is een dissonant in die volle kast van jullie.’ ‘Had je dan gewild dat hij dat hol door een ander konijn had laten beslapen?’ ‘Dat was in ieder geval wel duidelijk geweest. Dan was mijn vertrek geaccepteerd, gerespecteerd.’ ‘Maar dat is dus niet zo,’ zei DrungDrung, ‘Het doet hem verdriet, het is iets in zijn leven dat niet klopt, dus... Wil je me nu even op mijn zij leggen, ik krijg dat niet voor elkaar.’ Angèle duwde tegen zijn zij en krakend kantelde DrungDrung op de andere zijde. Hij vroeg om wat water en Angèle haalde dat voor hem.

De volgende ochtend kreeg Angèle de oude klok niet wakker. Zijn gesloten ogen lagen diep in zijn kassen en hij zag een beetje blauw. Angèle legde haar oor tegen het glas en hoorde het zwakke tikken. Bezorgd keek ze de vaart langs, naar de platbodems en de molen. Ze wipte weg en kwam even later met een paar andere konijnen terug. ‘Dit is DrungDrung,’ zei Angèle, ‘een oude vriend van me. Het gaat niet goed met hem, hij wil niet wakker worden. Misschien is het hier voor hem te vochtig op de steiger. Straks komen de mensen van de molen. Ik ben bang dat die

hem als grof vuil bij het oude hout zullen gooien. Ik wil hem graag onder de struiken achter de schuur brengen.' De konijnen hielpen haar DrungDrung de steiger af te schuiven. Het ging langzaam want hij was behoorlijk zwaar. Toen hij onder de struiken lag, deed DrungDrung zijn ogen open. 'Kunnen jullie me misschien op mijn andere zij leggen? Deze doet zo zeer.' Met elkaar kregen ze hem eerst op zijn rug, en vandaar op zijn andere zij. DrungDrung glimlachte zwakjes. Angèle bedankte haar vrienden, en bleef alleen bij hem achter.

DrungDrung dommelde weg en Angèle wreef met een doek het glas schoon, ze ging daarbij op zijn buik zitten. Tussen de bladeren van de struiken door keek ze uit op de vaart en het land daarachter. Ze moest aan vroeger denken. Aan de keren dat ze met de hele fa-

milie, vader voorop, en zelfs moeder daarachter, door het duin hadden gewandeld. Omdat pa vond dat ze verder moesten kijken dan hun neus lang was. Op een dag waren ze ook langs deze molen aan de vaart gekomen. Ze stonden allemaal perplex. De wieken van de molen zwiepten rond, en de lange zilveren vaart sneed als een mes tot aan de horizon door het land. Dat dat kon! Ze hadden op de steiger gegeten, en toen vader riep dat het tijd was om terug te gaan, waren ze allemaal blijven liggen omdat ze geen poot meer hadden om op te staan. Vader had niet gewacht, dan moesten ze maar zien hoe ze thuis kwamen, hij was vast vooruit gegaan. Op aandringen van moeder waren ze uiteindelijk toch weer op pad gegaan. Na een tijdje hadden ze haar moeten dragen, omdat ze niet meer verder kon. Ze hadden zelf hun weg door het duin moeten zoeken, en waren pas ver na middernacht thuis gekomen. Vader lag toen allang te ronken. Alleen de oude DrungDrung was nog wakker. Ze wist nog precies wat hij toen zei: ‘Wat ben ik blij jullie weer te zien, ik was zo ongerust, en het was hier zo stil.’

Angèle keek weer naar DrungDrung. Hij lag naar haar te kijken. ‘Hoe kom je toch aan dat kastje?’ zei hij. ‘Je bent zo'n mooi konijn. Een jonge meid als jij moet toch kunnen rennen en rollen? Ze keek naar haar borst en wreef met haar voorpoten zacht over het hout. ‘Toen ik wegliep van huis, wilde ik eigenlijk niet meer leven. Ik liep en ik liep, en op een gegeven moment ben ik in een kleine kuil in het helm gaan liggen. Ik had niet meer de kracht om een hol te graven. Toen ik wakker werd, zat er een specht naast me. Tobias. Hij gaf me wat te drinken en haalde wat eten voor me. Hij vroeg hoe ik heette en waarom ik zo alleen in een duinpan lag. Ik vertelde hem waarom ik zo ongelukkig was, dat ik een vader had die geen oog voor me had, en een moeder die ziekelijk was en zwak, en dat ik er geen plezier in had om met de andere konijnen mee te doen. Dat het was alsof zij iets hadden dat ik niet had, alsof ze een onzichtbaar, extra vel hadden dat hen beschermde, dat maakte dat ze zich zonder al te veel angst en hoofdbrekens door de dagen heensloegen. Ik voelde mij altijd naakt en weerloos, en werd treuriger en treuriger om mijn eigen treurnis. De tranen liepen over mijn wangen. ‘Angèle, kijk eens,’ riep Tobias. Hij had een petje opgezet, waarvan de klep laag over zijn ogen hing, zijn vleugels had hij voor de borst geslagen en met gekke pasjes liep hij voor me heen en weer. Door mijn tranen heen moest ik toch lachen. Het was zo'n gek gezicht. ‘Hè, gelukkig,’ riep Tobias. ‘Het lachen is je nog niet helemaal vergaan. Ik zal je helpen. Ik timmer een mooi kastje om je heen, dan ben je nooit meer naakt en onbeschermd.’ ‘Maar Tobias,’ lachte ik geroerd, ‘jij kunt toch niet timmeren? En als ik in een kastje zit, dan kan ik toch helemaal niet meer lopen?’ ‘Dan ken je mij nog niet, hoor,’ zei Tobias. ‘Ik timmer alles vast, wat los zit.’ Toen hij dat zei, veranderde hij in een timmerman. Hij pakte me op en stopte me in zijn tas. In de dagen daarna timmerde hij een kastje om mij heen, hij gaf me te eten, stopte me in een lekker warm hok, kriebelde tussen m'n oren. Toen het kastje af was, zette hij me weer in het duin. ‘Loop maar,’ zei hij. ‘Je zult zien dat je er haast geen last van hebt. Als je het zat bent, kom je maar langs, dan help ik je het er weer af te halen.’ Al gauw vond ik deze wal achter de molen, en ik kreeg hier een plaats. In het begin zaten ze wel gek te kijken naar zo'n konijn met een houten vest, maar als ze er grappen over maakten, zei ik altijd: ‘Lach maar, het kan me toch niet schelen, ik ben er blij mee.’

DrungDrung kraakte, hij probeerde iets overeind te komen. Angèle groef vlug wat aarde los en maakte een kleine zandberg achter zijn rug waar hij tegenaan kon leunen. DrungDrung pakte een voorpoot en zei: ‘Ik zal je vertellen hoe je terug moet gaan. Neem de kortste weg, want je hebt weinig tijd. Ga langs de diepe greppel die van deze wal door het bollenveld loopt tot aan de hoge wal aan het einde. Ga daar het duin in langs het prikkeldraad, tot je bij de drinkwaterbekkens komt. Vandaar

kom je in het diepe meidoornbos. Als je dat helemaal doorgestoken bent, zul je de duinen wel herkennen.' 'Ik wil het helemaal niet weten,' zei Angèle. 'Ik ga toch niet.' DrungDrung kwam nog verder overeind. 'Je moet gaan. Je kunt je vader zo niet dood laten gaan. Hij wacht op je.' 'En jij dan?' zei Angèle. 'Moet jij niet terug?' DrungDrung zuchtte: 'Ik heb mijn tijd gehad. Ik denk niet dat ik nog terug zal kunnen gaan. Ik blijf hier en wacht tot het ophoudt.' 'Ik blijf ook hier,' zei Angèle. Ze legde haar kopje tegen het glas. 'Ik blijf bij jou.' DrungDrung streelde haar vacht. 'Het is fijn dat je er bent, maar beloof me dat je gaat zo gauw ik er niet meer ben. En daarna ga je die timmerman zoeken, want zo'n mooi jong konijn als jij hoort niet in een kastje. Je bent nu sterk genoeg. Hoor je me? Sterk genoeg!'

De volgende dag werd DrungDrung moeizaam wakker. Hij at en dronk niets. Vlak voor hij stierf, deed hij nog eenmaal zijn ogen open, en zei: ‘Je kunt niet boos blijven, Angèle, niet je hele leven. Je vader... ‘De rest van zijn woorden ging op in de laatste ademzuchten.

Met haar vrienden droeg Angèle DrungDrung ten grave. De dagen na zijn dood zat zij op de steiger te staren naar het lange mes tot aan de horizon. De vierde dag zei zij 's ochtend haar vrienden gedag, ze vertelde hen dat ze op reis ging, dat ze DrungDrungs laatste wens wilde vervullen, en naar een plek ver weg zou gaan. Haar vrienden gaven haar drinken mee en proviand voor onderweg

Toen het middag werd, nam Angèle afscheid en begon aan haar tocht. Tegen de avond was zij pas aan het eind van de diepe greppel. Ze kwam door het kastje maar moeizaam vooruit, en haar voorraadzak sleepte als een loden bal achter haar aan.

Een dag later kroop Angèle de hoge wal op en daalde aan de andere kant naar beneden. Daar bleef ze bij het prikkeldraad uitgeput liggen. Haar zak had ze onderweg verloren. Ze had niets meer te eten, niets meer te drinken. Ze sloot haar ogen.

Toen ze wakker werd, zat er een specht naast haar. ‘Doe je mond open,’ zei hij, ‘dan kan ik er wat water ingieten.’ Angèle bekeek de vogel beter. ‘Tobias?’ ‘Dat ben ik,’ zei de vogel. ‘Je bent er nog beroerder aan toe dan de vorige keer.’ Angèle schudde haar hoofd. ‘Toch niet,’ zei ze, ‘ik wil niet dood, en ik ben op weg naar huis, maar door het kastje kom ik haast niet vooruit.’ Tobias keek peinzend naar het kastje. Hij klopte er met zijn snavel op. ‘Goed gemaakt, al zeg ik het zelf. Maar het was natuurlijk niet gemaakt om er lekker mee op toer te gaan. Het was gemaakt voor iemand die een plekje zocht om te aarden.’ ‘Dat is waar,’ knikte Angèle, ‘en ik wilde het tot nu ook nooit kwijt, maar nu wordt het m'n dood.’ Ze was nog niet uitgesproken of Tobias begon krachtig met zijn snavel in het hout te pikken. De splinters vlogen in het rond. Het kastje kraakte. Trillend kroop Angèle uit het hout tevoorschijn. ‘Blijf hier maar in de buurt,’ zei Tobias, ‘ik ga even wat te eten halen.’ Even later was hij terug Ze aten samen een heerlijk maal. Ook de volgende dag zorgde Tobias voor eten. Toen Angèle weer op krachten was gekomen, namen ze afscheid. Angèle wipte zo snel ze kon langs het prikkeldraad, toen stak ze het gebied van de drinkwaterbekkens door en kwam in het diepe meidoornbos. Ook dat stak ze helemaal door. Toen ze daaruit tevoorschijn kwam, herkende ze de duinen van haar jeugd. Het was er erg druk. Een haagvan konijnen stond rond het hoge duin waar ze vroeger in had gewoond. Ze vroeg aan een van hen wat er aan de hand was. ‘De oude Ferdinand wordt vandaag begraven,’ zei het konijn. Angèle bleef staan. Even later zag ze vier van haar broers met het lichaam van de dode Ferdinand uit het hol tevoorschijn komen. Plechtig liepen ze langs, op weg naar zijn laatste rustplaats. Als laatste eerbewijs stampten de konijnen in een langzaam ritme met hun achterpoten op de grond. Angèle stampte mee. ‘Ik ben gekomen,’ fluisterde ze naar de stoet die langstrok, ‘ik ben gekomen.’ Ze sloot achter aan.

Onder de noemer ‘Interieur’ werken beeldend kunstenaar Margot de Jager en schrijver Annelies Passchier momenteel samen aan een reeks combinaties van aluminiumdrukken en tekst.
In dit nummer verschijnt de zesde episode: ‘De kast’.
Margot de Jager (1956) voltooide in 1985 haar opleiding aan de Gerrit Rietveld Academie. Sindsdien exposeert zij geregeld. In 1998 had zij een solotentoonstelling bij galerie Oele in Amsterdam.

Annelies Passchier (1955) publiceerde de verhalenbundel Mors *(1990) en de roman* Een vorstelijk hotel *(1993)*.

Poste restante
Ron Elshout

Zwart dat graag groen wil zijn

In 1963 verscheen het drieëendertigste nummer van ‘Gard Sivik’ onder de titel ‘een nieuwe datum in de poëzie’. Het nummer had een veelbetekenende omslag: een verkeersbord met het doorgestreepte getal 50 gaf duidelijk aan dat de poëzie van de Vijftigers, voor zover het ‘Gard Srvik’ betrof, bankroet was. Er moest, in de woorden van Cees Buddingh', ‘in plaats van de romantiek van de Vijftigers een nuchtere feitelijkheid komen, waardoor de dichtkunst ontpoëtiseerd’ zou worden.

Het dichterlijk oeuvre van Armando wordt door zijn exacte beknoptheid vaak als een van de meest consequente uitwerkingen van dit credo gezien. In zijn *Verzamelde gedichten* uit 1964 lijkt hij er, onder meer door een aantal ready mades, op uit in zijn poëzie zoveel mogelijk realiteit onder te brengen, maar sindsdien heeft zijn werk een aanmerkelijke ontwikkeling doorgemaakt, die echter de oude uitgangspunten niet verloochent. Het paradoxale van Armando's gedichten is hierin gelegen dat zij hun retorische kracht juist aan die precieze samenballing van taal onüenen. Dat is overigens niet alleen zo in zijn poëzie, maar ook in de met Cherry Duyns geschreven dialogen uit *Herenleed* en bijvoorbeeld in *De straat en het struikgewas* (1988). Dat laatste boek wordt door de uitgever in een recente bundel van Armando een ‘roman’ genoemd, maar het heeft in de uitgave zelf die aanduiding niet. De vertellingen in het boek vormen weliswaar gezamenlijk het min of meer chronologische verhaal van ‘de jongen’ die de oorlog meemaakt, maar het is geen traditioneel doorlopend verhaal. Het zijn ‘snapshots’ uit het leven van ‘de jongen’ die met hun geconcentreerde formuleringen als het ware het onbegrijpelijke van het verschijnsel ‘oorlog’ omspelen. Het verleden, zoals een van de laatste hoofdstukken getiteld is, daar zou ‘ik’ ‘zo graag es even aan willen schudden, maar dat kan niet. Je gaat ook niet staan schudden aan een rots. Die blijft liggen waar ie ligt.’ Een rotsvast verleden, dat overleefd is, maar waarvoor ‘de man’ zich dood schaamt, waardoor het onmogelijk is in het heden gelukkig te zijn: ‘Weet je dan niet dat de oorlog allang afgelopen is?’

Het verleden dat als een rots op de maag ligt, staat opnieuw centraal in *De naam in een kamer*, dat als genreaanduiding ‘een gedicht’ meekreeg Ook hier betreft het een poëtische vertelling in ‘snapshots’. Dit fragment staat op pagina 10:

> de geur van het gras de aarde de
> omgeving de losbandige heide
> de landerijen weilanden de bosranden
> grootgrond en geboomte

Op het eerste gezicht lijkt zo'n tekstje een neutrale, misschien zelfs arcadische catalogisering, maar het is tevens een beetje onhandige, clichématige opsomming, een soort gestamel ‘eromheen’, alsof er iets niet te zeggen is. In het kader van het werk van Armando en binnen de afdeling die ‘Het boosaardige huis’ heet, raken zo'n plek en de taal die deze beschrijft meteen hun onschuld kwijt: er is een besmetting die aan de oppervlakte niet meteen zichtbaar is, maar die gaandeweg duidelijk wordt:

> u moet weg hij zei dat we
> weg moesten zei hij dat we weg moeten ja
> we moeten weg u moet we moeten

plaats maken daar komen ze aan

we moeten ons haasten ze staan te wachten
ze willen het huis bewonen
waar moeten we heen

Het hele fragment roept door de ‘onhandige’ herhalingen, de elliptische formuleringen die als in spreektaal in elkaar overlopen en door het ontbreken van leestekens, de paniekerige verwarring van het moment op. Hoewel ergens de formulering valt ‘zoekend naar een waardig / verleden’ lijkt dat onmogelijk, integendeel in de reeks ‘Het verhoor’ bereikt het gedicht zijn gruwelijke hoogtepunt:

jij bent ik moet jou hartgrondig haten jij bent
de vijand weerzinwekkende vijand
die ik in mijn handen heb jij bent
mijn haat
jij smerige vijand jij

Zo'n commentaarloos tekstje identificeert zich volkomen met de tekst zoals die ooit uitgesproken zou kunnen zijn en daarmee blijft Armando trouw aan oudere principes die hem eerder ingaven dialoogjes zo natuurgetrouw mogelijk weer te geven, hetgeen uiteindelijk cumuleerde in de aangrijpend absurde, maar harde kernen rakende dialogen in *Herenleed*. Dergelijke teksten *lijken* in hun gruwelijke absurditeit geciteerd. Of dat werkelijk zo is, doet er *au fond* niet zo veel toe. Er is alleen al door de vormgeving méér aan de hand:

'jij bent ik' - 'natuurlijk' lezen we 'jij bent' als een elliptische zin, maar door de vorm staat er ook wel degelijk 'jij bent ik' en die samentrekking van slachtoffer en beul, ik en de vijand, functioneert nog op een ander niveau: 'uiteraard' bestaat er bij een lezer de bijna automatische neiging zich te identificeren met de ik en in 'de ander' de vijand te zien. Maar ingekaderd in de reeks gaat zo'n tekst er ineens anders uitzien: 'de vijand' blijkt hier het slachtoffer te zijn dat genadeloos wordt aangepakt:

uiteindelijk
toch de beloofde kwelling
oren en ogen kin en kaak
opdat het bebloede hoofd de namen noemt

De schijnbaar afstandelijke compactheid van het pars pro toto van het bebloede hoofd komt juist door het 'inzoomen' des te harder aan, niet in de laatste plaats vanwege de inwisselbaarheid van beul en slachtoffer. Zijn we in potentie niet allebei? In een fragment op pagina 34 krijgt de beul iets smekends in zijn toon, alsof hij er ook van af wil: 'noem de naam dan noem de naam dan'.

In het gedicht klinken onuitsprekelijke, en in de kale quasi-noterende stijl dus ook onuitgesproken onbegrip, woede en wanhoop door. Het eerder geciteerde credo 'zoekend naar een waardig verleden' moet wel op een mislukking uitlopen. 'Het verhoor' eindigt dan ook met de geïsoleerd op een bladzijde staande desolate zin 'er zit geen licht in de hemel'.

Wanneer Armando in de laatste reeks formuleert 'ik ben het kwijtgeraakt het werd weggegrist/werd me afgenomen er is iets zoek' dan zouden 'het' en 'iets' heel goed kunnen verwijzen naar 'een onbesmet verleden', onbekommerdheid, want:

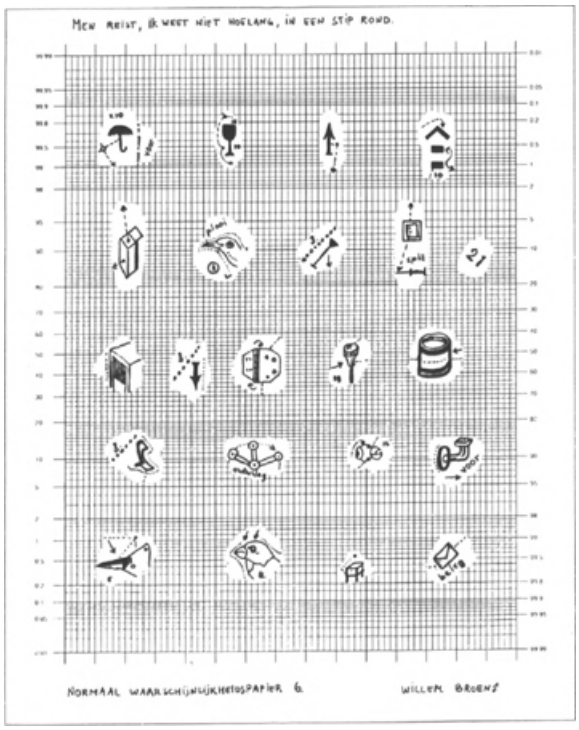
het is gebeurd en het moet vergeten
worden het zal nooit vergeten worden
je kunt het beter vergeten

De poëzie van Armando blijft, of hij wil of niet, 'waar het gebeurde'.

De zoektocht naar een waardig verleden loopt uit op een echec, die waardigheid is er niet, het zwart dat graag groen wilde zijn, blijft zwart - als een schilderij van Armando. Maar dat leverde wel deze 'martelgang van taal' op, waarmee dat verleden met zeer pregnante poëtische middelen als een alles behalve 'nuchtere feitelijkheid' geïntensiveerd op ons afkomt en levend en open wordt gehouden. Als een wond. Hoe pijnlijk dat is. En hoe mooi. Hoe mooi? De hemel weet hoe.

Armando, *De straat en het struikgewas*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1988;
De naam in een kamer. Een gedicht. Amsterdam, De Bezige Bij, 1998.

[Normaal waarschijnlijkheidspapier 6 - Willem Broens]



[Nummer 265]

Voorwoord

Deze aflevering van BZZLLETIN is voor het grootste gedeelte gewijd aan het verschijnsel *cult*. Over wat dat begrip inhoudt, of het bruikbaar is ter karakterisering van het werk van auteurs als Douglas Coupland, Irvine Welsh, David Foster Wallace, Joseph 'O Connor, Tristan Egolf, Iain Banks en Rupert Thomson en wat het is dat deze auteurs gemeenschappelijk hebben, daarover leest u meer in de inleiding op dit nummer van Arie Storm. Wellicht wordt uit die inleiding en uit de overige artikelen in dit nummer van essayisten, auteurs en vertalers als Graa Boomsma, Hans Dekkers, Ton Heuvelmansjan de Jong, Jeroen Vullings en René Huigen duidelijk dat het gezamenlijk oeuvre van genoemde auteurs niet alleen bezien kan worden als een literaire reactie op onze door moderne (beeld)media beheerste cultuur, maar ook als een doelbewuste poging om de platte kijk op de realiteit anno 1999, die deze media ons presenteren, van de (brood)nodige nuances te voorzien. Verschillende van de genoemde auteurs ontpoppen zich immers bij nadere lezing, ondanks een schijnbaar eenzijdige belangstelling voor seks en geweld, als voorstanders van een veel minder geperverteerde levenshouding.

Arie Storm
Drugs, modern geweld en goudvissen

Volgens de Van Dale heeft de term cult betrekking op de levensstijl van bepaalde jeugdgroepen met een geheel eigen mode, muziek enzovoort. In de kunsten betekent het woord cult ‘fel gemeend’ en ‘zeld-zaam’. De gedachte achter dit nummer van BZZLLETIN was essays te laten schrijven over min of meer jonge auteurs die wél bij uitstek literair (of zelfs enigszins experimenteel zijn), maar toch ook populair zijn bij een groot en vaak jong publiek. De term ‘zeldzaam’ in de betekenis van moeilijk verkrijgbaar was toen al gesneuveld: een cultsucces kan immers ook een commercieel succes opleveren, ja, kan zelfs uitgroeien tot een *hype*. Over de vraag of je dan nog mag spreken van cult hebben we ons niet het hoofd gebroken. Bij de totstandkoming van dit nummer bleek dat voornamelijk Britse en Amerikaanse auteurs op de scribenten een zeker *cultappeal* uitoefenen. Wat de besproken auteurs verbindt is, heel algemeen geformuleerd, dat er in hun werk een versmelting plaatsvindt van de zogenaamde hoge en lage cultuur, dat er veel aandacht is vóór, of dat men zich laat inspireren dóór tv, film, computers, drugs, modern geweld en sciencefiction. Verder zijn enkele van de besproken auteurs al herhaaldelijk uitgeroepen tot ‘de stem van hun generatie’. Dit geldt bijvoorbeeld voor Irvine Welsh en Douglas Coupland (die in dit nummer aan het woord komt middels een interview dat hem werd afgenomen door Jeroen Vullings). Maar niet alleen superbekende schrijvers worden hier voor het voetlicht geplaatst, ook auteurs die in elk geval in Nederland (nog) niet zijn doorgebroken naar het grote publiek (David Foster Wallace, Tristan Egolf, Iain Banks, Rupert Thomson) worden in dit nummer onder de aandacht gebracht. Daarnaast zijn er stukken opgenomen over de cultfilmer David Cronenberg (die zich heeft laten inspireren door oudere cultschrijvers als Beckett en Burroughs) en de inmiddels de cult voorbijzijnde Martin Amis, wiens werk van grote invloed is op veelal jonge auteurs. ‘Oude cult’ wordt verder besproken in een essay over Neal Cassady en Jack Kerouac.

In plaats van een nummer over cult is deze aflevering van BZZLLETIN wellicht uitgelopen in een nummer over de stand van zaken van de moderne roman in het algemeen: de literatuur die zich mag beschouwen als een erfgenaam van het postmodernisme, die het postmodernisme voorbij is en waarvoor David Foster Wallace zelfs al een term introduceerde: *image-fiction*. Zoals Graa Boomsma uitlegt is image-fiction het antwoord op de tv-cultuur: ‘De nieuwe ambitieuze realistische fictie probeert [het] vertrouwde, dat in een onafgebroken beeldenstroom onze huiskamers binnenkomt, weer vreemd te maken. Zij probeert tot achter de cameralenzen, de krantenkoppen en de ironie door te dringen om het platte weer driedimensionaal te kunnen maken, het echte (Henry James' *real thing*) weer echt en oprecht te laten zijn zonder de omweg van de ironie die alles en iedereen onschadelijk maakt.’ Ook Douglas Coupland zet zich af tegen een door de tv-cultuur (op de tv is tegenwoordig vrijwel iedereen ironisch) geïnstitutionaliseerd gebruik van ironie en verwoordt een heel klassiek levensideaal: ‘Het ideale leven zou zijn om de hele dag naar goudvissen te kijken. Of om met je handen in de aarde te werken, gewassen te verbouwen, of desnoods om te schrijven.’

Het zijn niet allemaal eerlijke gewassenverbouwers die in de romans van de in dit BZZLLETIN-nummer besproken auteurs als hoofdpersonages komen opdraven, integendeel: de boeken worden bevolkt door uitgestotenen. Wat dat betreft lijken we op een punt te zijn beland dat de schrijver Richard Tull in de roman *De informatie* van Martin Amis schetst. Amis laat Tull uitleggen dat hij nog eens een boek wil schrijven over de geschiedenis van de groeiende vernedering. Tull: ‘Het wordt een

boek waarin de achteruitgang in status en deugdzaamheid van literaire hoofdpersonen zal worden verklaard. Eerst goden, toen halfgoden, toen grote krijgers, grote minnaars, toen burgers en handelslieden en dominees en dokters en advocaten. Toen het sociale realisme: jij. Toen de ironie: ik. Toen maniakken en moordenaars, landlopers, janhagel, gespuis, uitschot, tuig.' De kroon op dit gebied spant misschien wel het hoofdpersonage uit *Filth*, de nieuw-

ste roman van Irvine Welsh. Over dit personage merkt Ton Heuvelmans op: ‘Bruce Robertson is het meest verachtelijke personage dat men zich kan denken. Hij is volstrekt egocentrisch en is bereid alles en iedereen op te offeren ter meerdere eer en glorie van zichzelf.’ Robertson is een corrupte politieman en ‘na lezing van *Filth* kijk je toch anders tegen Oom Agent aan,’ constateert Heuvelmans.

Overheidsdiensten zijn corrupt, we worden door computers gemanipuleerd en ‘op de achterkant van de maan [komen] intelligente levensvormen voor, die ons constant observeren’ (Rupert Thomson). In de moderne literatuur groeien paranoïde gedachten welig. Het is ook een thema dat in de eigentijdse popmuziek volop in de belangstelling staat, getuige bijvoorbeeld de teksten op de cd *OK Computer* van de hippe Britse groep Radiohead. ‘Up above aliens hover making home movies for the folks back home,’ luidt het daar. In *Vriendin in coma* van Douglas Coupland klinkt dan ook de roep om een nieuwe messias om ons uit deze benarde situatie te redden: ‘Wij zullen kruipen en een weg bijten en banen naar een totaal andere, nieuwe wereld. Wij zullen geesten en zielen van steen en plastic veranderen in linnen en goud - dat geloof ik vast. Dat weet ik zeker,’ luiden de slotzinnen van deze roman.

Ik houd mijn hart vast.

Arno Kantelberg
Cult, A Reader's Guide

Voordat we überhaupt toekomen aan het bepalen wat wél cult is en wat niet, moeten we misschien even definiëren wat we onder het begrip verstaan.

Waarom we dat moeten?

Weet er iemand wat een blokhut is, vroeg meester Mickers. Ja, dat wist ik wel. Gedurende het schoolseizoen werden er elke zondag in een laag, bakstenen gebouwtje achter de Edah oude films vertoond: *Tarzan, Batman, 20.000 Mijlen onderzee, Robin Hood* - veel Errol Flynn kortom. Aan het begin van het schooljaar kregen alle kinderen een velletje met op de ene zijde de films met de vertoningsdata, en op de andere een tekening van een eskimo en een kannibaal, vissend in een kokende pan. Daaronder de tekst: 'Voor een snack koud of heet, bij snackbar De Visser altijd beet.' De entree bedroeg dankzij een gulle gift van de sponsor slechts een gulden, dus de klapstoeltjes waren elke week allemaal bezet. Boven de ingang van dat lage gebouwtje hing een houten bord waarin in krakkemikkige sierletters de naam gebrand stond: De Blokhut. Was dat misschien wat meester Mickers bedoelde? Nou nee. Dáárom is het belangrijk om het begrip 'cult' te definiëren.

Op zoek naar zo'n definitie is de uitkomst voor iemand die op Van Dale vertrouwt een andere dan voor iemand die Internet als bron van informatie gebruikt. Wie op een van de tientallen zoekmachines het woord 'cult' intoetst, belandt, behalve op de *fansite* van de Engelse jaren tachtig-rockers The Cult, in de wondere wereld van *born again christians* en Het Einde der Tijden. Mocht u ervan overtuigd zijn dat aanstaande 31 december zo ongeveer rond middernacht de aarde binnenste buiten zal keren, weet dan dat u niet alleen bent. Ergens in Amerika verwachten de leden van de Southern Doomsday Apocalyps Cult dat ook. Dus toch maar Van Dale. In deel a-i, pagina 588, lezen we: 'cult (m.;g.mv.) [Eng.], levensstijl van bep. jeugdgroepen met een geheel eigen mode, muziek enz.' Tja, da's een beetje van alles eigenlijk. Dus niks. Want welke 'bep. jeugdgroepen' worden bedoeld? Ravers? Skaters? Alto's? Punkers? Hiphoppers? Gabbers? En is dan de levensstijl (nog zo'n vaag-algemene term) van een groep alleen bínnen die groep cult, of ook búiten die groep? Moeilijk, moeilijk, moeilijk.

Nederland weet niet zo goed raad met het begrip cult. Op de Amsterdamse kabel is er een alternatief kanaal, een uitvalbasis voor Ghanese hallelujah-predikers en lijzige wietrokers, dat elke vrijdagavond het programma Cult TV uitzend. Afgelopen vrij dag zat een bewust bebaarde man op een liggende gitaar te pingelen. Een half uur lang. Dat is dus blijkbaar ook cult.

Engelsen weten wel weg met het woord. Ze zijn er dol op. Net als het woord 'buff' (old buff, cigar buff, wine buff...) gaat 'cult' er bij Engelsen in als wodka in een eh, operazanger. De oogst uit een willekeurige Sunday Times: 'still at the cult stage in this country' (over de Newyorkse zangeres Ani DiFranco), 'this is definitely cult telly' (over de zeventiger jaren tv-serie The Survivors), 'no shoe was embraced by so many cult styles' (over Dr Martens), 'a loyal cult following' (over acteur Ben Stiller), 'his cult-status was confirmed when he advertised the great smell of Brut' (over voetbalcoach Kevin Keegan). Cult-stage, cult telly, cult styles, cult following, cult-status..., en dan laten we de resterende Business-, Money-, Appointments- en Property-katerns van deze Sunday Times nog voor wat ze zijn. Echt duidelijker wordt het er toch niet op. Dat wat cult is, heeft blijkbaar iets van exclusiviteit in zich, iets wat een kleine, maar overtuigde groep aanhangers bekoort. Maar verder...?

De Volkskrant en NRC Handelsblad gebruiken het woord nauwelijks, maar gelukkig is er Jan Kuitenbrouwer. In het drie jaar geleden verschenen *Hedenlands* stuiten we op een marketingstrateeg. Die zegt: ‘Organiseer kleinschalige events die een fun-element hebben, liefst natuurlijk ook een cult-element, zo van: daar móet je bij geweest zijn.’ Aha, dát is het dus; het daar-moet-je-bij-zijn- of dat-moet-je-gezien-hebben-element. Cult is dus eigenlijk wat hip is, maar nog niet door de grote massa is ontdekt. Wat moet de BZZLETIN-lezer zien/lezen/hebben/dragen? Hoe word ik, kortom, een beetje cult.

Laten we dicht bij huis beginnen: de literatuur. Laat nu net in februari bij de Engelse uitgeverij Prion het boek *Cult Fiction, A Reader's Guide* zijn verschenen. Dat bespaart ons flink wat zoekwerk. Samuel Beckett, Doris Lessing, Nick Hornby, Iceberg Slim, Jean-Paul Sartre, Martin Amis en de skinhead-auteur Richard Allen; wat ze gemeen hebben is dat ze tot een door Andrew Calcutt en Richard Shephard geselecteerde groep van ruim tweehonderd cultauteurs horen. Op welke criteria de selectie is gebaseerd maakt het boek niet helemaal duidelijk (iets met de 'marges en extremen van de populaire cultuur'; blijkbaar hadden Calcutt en Shephard ook al een probleem met definiëren), maar zoals The Independent in een recensie opmerkte over het werk van de geselecteerden: 'titles with which you would be happy to be seen on the bus'. Want dat is natuurlijk de helft van het verhaal: als we zelf niet 'cult' zijn, kunnen we anderen in ieder geval wel in die veronderstelling proberen te brengen. Voor al die ongrijpbare grootheden als cult, hip of cool geldt sowieso dat het voor een groot deel *make believe* is. Wie bezoek heeft, legt een cd van Cassius (twintigers), Paul Weller (dertigers) of Leonard Cohen (veertigplus) in de cd-speler, terwijl we eigenlijk liever naar Acda & De Munnik of Dire Straits zouden luisteren. Maar ja, niet hip, hè.

Hetzelfde gaat op het voor het lastige terrein van de garderobe. Want laten we eerlijk zijn; niets zit comfortabeler dan een joggingbroek. Die G Star-spijkerbroek knijpt in het kruis en dat Agnès B-colbert kruipt in de oksel, maar de joggingbroek valt als gegoten om ieders bips. Toch zijn de G Star-broek en het Agnès B-colbert *très cool*, in tegenstelling - en hier permitteren we ons een understatement - tot de joggingbroek. Als het om kleding gaat, gaat het er sowieso niet zozeer om wat u draagt, maar meer om wat u vooral níet moet dragen. De voornaamste regel: draag in ieder geval nooit witte sokken (behalve in Italië, want daar zijn witte sokken een teken dat je van de maffia bent). Voor het overige is het erg arbitrair. Het belangrijkste: blijf vormvast. Verander niet elk half jaar van uiterlijk en probeer vooral geen *fashion victim* te zijn, want wat *en vogue* is, is dermate van voorbijgaande aard dat je altijd óf te vroeg óf te laat bent. Een goeie timing is slechts heel weinigen gegeven.

Er zijn er die voor hun *outfit* vertrouwen op de jaarlijkse 'what's hot and what's not'-lijsten in de publieksbladen. Laat die alsjeblieft links liggen. Voorbeeld: in de maarteditie van het Amerikaanse maandblad US staat The Trend Spotter's Out List for 1999 ('What's Oh So 1998'). Henna-tatoeages, minirugzakjes, gekleurde brilglazen, Casio G-Shock horloges en baseball-petjes zijn voor 1999 wat Emily voor Willem-Alexander is: heel erg uit. Zegt US. BZZLLETIN zegt: minirugzakjes waren in 1998 al uit, sterker nog, minirugzakjes zijn nooit 'in' geweest, behalve voor meisjes onder de dertien. Meisjes ouder dan dertien, of nog erger; meisjes ouder dan dertig die zich met een minirugzakje durven vertonen, komen in aanmerking voor de Patty Harpeneau-penseel voor meest onbeschaamde zelf bevlekking En wat betreft de G-Shockhorloge (voor de niet-kenner: dat zijn horloges ter grootte van een wandklok); die is ook al nooit hip geweest. Quartz is namelijk per definitie niet hip. In een horloge horen tandwieltjes te zitten, geen chips. Nu wil dat ook weer niet zeggen dat elk mechanisch klokje voldoet (volgt u het nog?). Aan de merken Cartier, Breitling (populair bij Ajax-voetballers, meer zeggen we niet), Rolex of Corum zie je teveel af dat ze nogal wat gekost hebben. En waar het gaat om uiterlijk vertoon is subtiliteit een eerste vereiste, zoals Prins Bernhard - een Jaeger Le Coultre-liefhebber - al jaren begrijpt (de prins is dan ook zeer cult).

Er zijn dus wel een aantal criteria te verzinnen, maar bij de beoordeling van wat cult is of niet, komt het vooral aan op, we durven het bijna niet te zeggen, buikgevoel.

Want waarom is een Mercedes niet cult, en een BMW wel? Het Algemeen Dagblad niet en De Telegraaf wel; Hans Teeuwen niet en Theo Maassen wel; Amerikaanse sigaretten niet en Belgische wel; Groen Links niet en de SP wel; Patrick Kluivert niet en Ruud van Nistelrooy wel; babyjogger niet en gewone buggy wel; Vroom & Dreesman niet en Hema wel; wijn niet en bier wel; Skik wel en De Kast niet; NOS Journaal niet en RTL4 Nieuws wel; Daphne Deckers niet en Famke Jansen wel; Superman niet en Batman wel - waarmee we toch weer terug zijn in De Blokhut.

Arno Kantelberg was redacteur van de Haagse Post en is sinds kort adjunct hoofdredacteur van VARA TV Magazine. Recente publicaties: Voetbaltaal, Vloekenboek *(bij uitgeverij Prometheus). Onlangs verscheen* Telefoonboek, Feit en Fictie van de mobiele telefoon *(bij uitgeverij Bert Bakker)*.

Graa Boomsma
Vrijheidsbeeld in reuzenluier
Over David Foster Wallace

Nadat de gepantserde Mercedes waarin de prinses van Wales zat zich in de herfst van 1997 in het beton van een Parijse tunnel had willen boren, was het niet alleen nieuws dat Diana dood was. De nieuwsmakers, dat wil zeggen de *paparazzi* die elke zucht of kus van de moeder van een potentiële Engelse kroonprins tot wereldnieuws bombardeerden, werden ook nieuws omdat zij, als achtervolgers van Diana en haar minnaar, een dubieuze journalistieke rol speelden.

Kon dat nog wel, iemand zo op de hielen zitten voor een plaatje in het sensatieblad? Mocht de boulevardpers zo diep in het privé-leven van iemand doordringen dat er niets anders op zat dan te vluchten? Maar men wil dat toch; de lezers zorgen er immers voor dat de *yellow press* een massaoplage krijgt en behoudt door hun eigen voyeurisme? De massale rouw om de dode Diana - na een weekend waarin in Algerije door islamfundamentalisten tweehonderd mensen de keel werd doorgesneden: klein routineberichtje in de krant - vond ik buiten alle proporties.

Maar wie weet het nog, wie herinnert zich de hevig aangedane massa die de prinses betreurde alsof het allerlaatste sprookje op aarde voorgoed was uitverteld?

Nieuwsmakers die nieuws worden; het is niets nieuws. De wereld van het nieuws lijkt steeds vaker naar zichzelf te verwijzen en een wereldje op zich te worden dat zich steeds minder aantrekt van de ‘echte’ wereld. Net als de televisie, die vroegere ‘verziener’ die door de onverhulde vercommercialisering en verslavende versoaping een bijziend amusementsfenomeen is geworden dat zich lijkt los te zingen van de ‘echte’ wereld en immuun blijkt voor kritiek.

Kruisbestuiving van tv en literatuur

Deze overpeinzingen, die niet bedoeld zijn om de journalist of de tv-maker simpelweg te demoniseren, worden mij ingegeven door de fascinerende lectuur van een essaybundel en een roman van David Foster Wallace (1962). Die bundel, A *Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997), las ik als een verhelderend naschrift bij zijn tweede roman *Infinite Jest* (1996), een zowel zeer geestig als provocerend boek van een half miljoen woorden over verslaafden aan Amusement (film, tv, drank, drugs, sport en taal). Die vuistdikke roman lijkt een uit de hand gelopen literaire grap maar is in werkelijkheid een manhaftige poging om de literatuur uit het keurslijf van de vrijblijvende ironie, onoprechtheid en passieloosheid te halen.

A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again bevat een reeks ‘essays and arguments’ over onderwerpen die in de literatuur niet dagelijks worden aangesneden, zeker niet door één persoon. David Foster Wallace vertelt in het titelverhaal op meeslepende en hilarische toon over een toeristische reis met een cruiseschip (het Totale Amusement), waarbij hij *en passant* de schrijver ontmaskert als auteur van commerciële toeristenfolders en zichzelf als journalist/toerist niet spaart. Tennis als topsport is zelfs het onderwerp van twee beschouwingen van deze in Ohio geboren dertiger, die zelf in zijn zeer jonge jaren een redelijk succesvolle tennisser was. Zo beschrijft hij het verschil tussen het relatief zorgeloze jeugdtennis waarin de prestatiedruk veel minder is dan bij het proftennis. De meer volwassen spelers zijn zich veel meer bewust van het feit dat ze *bekeken* worden, dat ze onderdeel vormen van een amusementsindustrie waar grote belangen op het spel staan. De kwaliteit van hun spel hangt af van hun geestelijk incasseringsvermogen, hun mentale

evenwichtskunst, en niet zozeer van hun lichamelijke conditie of hun goede coördinatie tussen hand en oog. Vandaar een zin als ‘Midwest junior tennis was also my initiation into true adult sadness.’ De filmer David Lynch, maker van zowel de tv-soap Twin *Peaks* als de film *Blue Velvet* (ziehier de combinatie van kunst en commercie, van zogenaamd hoge en lage kunst, die in Nederland nog altijd niet voor de hand ligt, zeker niet in de literatuur), krijgt van Wal-

lace niet alleen een liefdesverklaring. Ook zijn hele filmoeuvre wordt met veel kennis van zaken en betrokkenheid doorgelicht. Wat is lynchiaans? Voor Wallace is dat een soort ironie waarbij het zeer macabere en het zeer mondaine zich zodanig met elkaar vermengen dat het macabere voortdurend in het mondaine zit te wroeten, met alle ongemakkelijke gevolgen vandien voor de kijker. Of zoals een bioscoopbezoeker het na het zien van *Blue Velvet* formuleerde: 'Maybe I'm sick but I want to see it again.' Lynch' filmische constructie van 'die vreemde ironie van het banale heeft mijn manier van kijken en beschrijven van de wereld veranderd.' Een groter compliment kan een filmer niet krijgen.

Maar het hart van Wallace' essaybundel wordt gevormd door een hartstochtelijk stuk over de kruisbestuiving tussen televisie en Amerikaanse literatuur geschreven door auteurs die met de tv zijn opgegroeid: 'E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction'. (In *Infinite Jest* zegt een jongen op de Tennisacademie: 'We're all on each other's food chain. All of us. It's an individual sport. Welcome to the meaning of *individual*. We're each deeply alone here. It's what we all have in common, this aloneness.' Waarop een lotgenoot reageert met E Unibus Pluram: met z'n allen eenzaam.)

Natuurlijk zegt David Foster Wallace ook dat de televisie een spiegelpaleis vol illusies is die voor het publiek - dat massaal kijkt, maar wel iedereen apart in zijn eigen hok - zowel medicijn als vergif is. Maar Wallace kan en wil, als lid van de tv-generatie, de televisie niet negeren. Die hoort tot de dagelijkse realiteit van het bestaan en verspreidt en definieert de culturele atmosfeer. De televisie is veel meer dan een broodrooster met plaatjes; tv-kijken is aangenaam, zeker als je de draak kunt steken met wat je ziet. We haten de tv met liefde. De tv biedt meer dan afleiding, ze roept dromen op waarin we kunnen ontsnappen aan de dagelijkse sleur, wanhoop en eenzaamheid.

Wallace zoekt in zijn essay naar het gemeenschappelijke van Amerikaanse televisie (Endemol in het kwadraat) en Amerikaanse literatuur en vindt dat in de zelfbewuste ironie. Daar komen tv en fictie samen, dat wil zeggen het proza dat ook zichzelf tot thema verhief (Nabokov, Barth maar met name Don DeLillo). Amerikanen zijn niet meer met elkaar verbonden door gemeenschappelijke gedachten maar door gemeenschappelijke beelden. De populaire culturele verwijzingen zijn in de Amerikaanse literatuur krachtige metaforen geworden met een dubbelzinnige betekenis. Waarom vermengen veel Amerikaanse schrijvers het vulgaire en het verhevene? Om een sfeer van ironie en oneerbiedigheid te scheppen, maar ook om de lezer een ongemakkelijke houding te bezorgen en zo commentaar te leveren op de smakeloosheid van de Amerikaanse cultuur. De televisie staat allang niet meer ter discussie in de Amerikaanse literatuur. Die is een feit, een realiteit. En de hedendaagse televisie heeft als een culturele kannibaal alle (post)moderne technieken en tonen (fragmentatie, innerlijke monoloog, zelf kritiek, dubbelzinnigheid, ironie, sarcasme, cynisme, a-chronologie; het hele zapscala) overgenomen. Zoals het kapitalisme zijn eigen protesterende kinderen opvreet, zo schakelt de tv haar criticasters uit door de technieken van de tegenstander over te nemen. Wat moet de literatuur dan nog doen?

Image-fiction

Voor David Foster Wallace is een ironiserende en ridiculiserende literatuur vermakelijk en effectief als zo'n soort proza tegelijkertijd een spreekbuis voor

existentiële wanhoop kan zijn en weet te formuleren waarom de Amerikaanse cultuur stagneert en in zijn eigen afval rondwentelt. Om de literatuurtheoretici een stap voor te zijn heeft Wallace een omschrijving bedacht voor de literatuur die zich erfgenaam weet van het postmodernisme: *image-fiction*, het antwoord op de tv-cultuur. Immers, de mythen van de populaire cultuur zijn een wereld op zich geworden, met eigen kanalen. Het realisme vanaf Balzac heeft het vreemde vertrouwd gemaakt. De nieuwe ambitieuze realistische fictie probeert dat vertrouwde, dat in een onafgebroken beeldenstroom onze huiskamers binnenkomt, weer vreemd te maken. Zij probeert tot achter de cameralenzen, de krantenkoppen en de ironie door te dringen om het platte weer driedimensionaal te kunnen maken, het echte (Henry James' *the real thing*) weer echt en oprecht te laten zijn zonder de omweg van de ironie die alles en iedereen onschadelijk maakt.

Maar Wallace ziet zijn *image-fiction* niet als een probleemloze redder in de nood. Want de ironie tiranniseert ons en is nergens op vast te pinnen. De tv heeft

de ironie geïnstitutionaliseerd. ‘Wat is begonnen als een avant-gardehouding is nu massacultuur geworden.’ Hij twijfelt. Wat te doen als schrijver die termen als barmhartigheid, saamhorigheid en solidariteit niet lacherig terzijde schuift? Nooit meer kijken? De overwinning van de tv en de onverschilligheid tot in het absurde vieren? Reactionair en fundamentalistisch worden? Oprechtheid en passie uitleven in ondubbelzinnig sentiment en pathos (denk aan Diana)?

Een ernstige literaire grap

David Foster Wallace heeft in 1996 een roman gepubliceerd over de Terreur van het Amusement. Ik heb enkele maanden in *Infinite Jest* gewoond - op een andere manier kan ik het niet formuleren - en mogen ondergaan dat het hem gelukt is een ernstig én humoristisch literair spel te spelen met de Amerikaanse cultuur dat zijn weerga niet kent. *Infinite Jest* is een ongelooflijk intelligent mengsel van hoge en lage cultuur, een virtuoze exercitie in verhalen vertellen, therapeutische sessies, dialogen schrijven, essays en argumenten invoegen, hallucinaties verwoorden en absurde taferelen serveren. Bovendien is de roman te lezen als een staalkaart van verwijzingen naar Amerikaanse tv- en radioprogramma's, een filmencyclopedie, een psychologisch portret van de topsporter, een detective, een handleiding voor zelfmoord en een handboek van verdovende middelen (van Heineken tot cocaïne).

De meest gelukkige ingreep die Wallace heeft gedaan heeft met de tijd te maken. Evenals zijn debuut *The Broom of the System* (1986) - waarin het vertellen van verhalen fungeert als communicatie via een omweg - speelt *Infinite Jest* in de toekomst, rond 2009, het jaar van de ‘Depend Adult Undergarment’, een kledingstuk voor mensen die aan incontinentie lijden. Als een baron van Münchhausen heeft de schrijver zich uit zijn eigen tijd opgetild en zichzelf en zijn personages neergezet in het tijdperk van het Totale Amusement onder president Gentle. Het land is verkleuterd, het Vrijheidsbeeld kan van een reuzenluier worden voorzien.

Hoofdpersonen zijn de verdoving en de verstrooiing gepersonifieerd door de familie Incandenza, de leden van de Enfield Tennis Academy (ETA) in Massachusetts en de bewoners van Ennet House, een onderkomen voor drugs- en alcoholverslaafden. Er is zelfs een ministerie van Binnenlands Amusement en uiteraard wordt de geschiedenis van het Entertainment onderwezen. Geheel in de beproefde traditie van Gaddis, Pynchon, Batchelor en DeLillo bestaat er een soort multinational - Interlace Tel Entertainment - en een bende spionnen in rolstoelen die jacht maken op een filmcassette die tegengif lijkt te vormen voor de verleiding van het Amusement, maar in feite de ultieme verslaving symboliseert waarbij de kijker zelfs geen tijd meer kan vinden om naar de wc te gaan en alles laat lopen.

De familie Incandenza bestaat uit vader Jim, oprichter van de ETA filmmaker en zelfmoordenaar; moeder Avril en de zonen Orin, Mario en Hal. De familie communiceert op een zeer indirecte wijze met elkaar: via de telefoon, therapie, tennis. Willen de leden eigenlijk wel met elkaar communiceren? Kennen ze elkaar en hun onverwerkte gevoelens over de dood van hun vader? Want het knappe van Wallace' roman is dat het een Totaalboek is en tegelijkertijd een relatief eenvoudig verhaal vol wanhopige humor over vaders en zonen. In wezen gaat *Infinite Jest*, waarvan de titel verwijst naar een reeks films met dezelfde titel van vader Incandenza, over het najagen van persoonlijk geluk, om het bestrijden van Weltschmerz, om pogingen contact te maken met De Ander. Tegelijkertijd gaat de roman over verweesdheid, vergetelheid, verdoving, verslaving, verdringing en

verloedering. Wallace presenteert, of ‘serveert’ in dit tennisboek, een mozaïek van vertellingen die de lezer met elkaar in verband mag brengen als was hij een zapper die zijn eigen tv-programma maakt, waarin hij ook nog, net als sommige personages, kan opgaan of verdwijnen! Want zo uitgestrekt en meerduidig is het taallandschap dat Wallace de lezer aanbiedt.

Maar er zijn een aantal constanten die de vrijblijvendheid van het zappen tegengaan. De ‘onderwereld’ van *Infinite Jest* bestaat uit verdriet om een verlies dat koste wat kost gecompenseerd dient te worden. Dus wordt er gekeken, gespoten, gezopen en gesproken tot men erbij neervalt. *Infinite Jest* is een zeer ernstige literaire grap die zich afspeelt in een soort ‘waste land’, een woestijn van weggestopte emoties. Het lijkt wel alsof de personages van *Infinite Jest* figuranten zijn in hun eigen leven, in de marge van het bestaan weggemof-

felde mensen die toch, tegen de bierkaai in, proberen hun immuun geworden gevoelswereld met paardenmiddelen te reactiveren.

Er waart een spook door de wereld en die Hamletachtige geestverschijning is echt en heet Amusement. Hal Incandenza, het verslaafde wonderkind van *Infinite Jest* dat zijn vader vond na zijn zelfmoord op 1 april (hoofd in magnetron gestopt) overpeinst zijn bestaan als zoon, jong tennis proef konijn, psychiatrisch patiënt, lexicaal weeskind en eenzame verslaafde en filmkijker: ‘We hebben er alles voor over om ons leven aan iets op te offeren, misschien. God of Satan, de politiek of de grammatica, topologie of filatelie - het onderwerp lijkt toeval bij deze drang jezelf compleet uit te leveren. Aan spelletjes of naalden, aan een ander. Kleeft iets pathetisch aan. Een vlucht-van in de vorm van een duiken-in. Vlucht waarvandaan? Van deze kamers die alleen met drek en vlees zijn gevuld? Met welk doel? Daarom begonnen ze met ons toen we nog zo jong waren: om onszelf op te offeren voordat we zo oud waren dat we de vragen *waarom* en *waarvoor* in ons voelden pikken en klauwen.’

Gevoelig voor de eigen geschiedenis

Voor wie *Infinite Jest* nog te veel van het goede is, kan ook terecht bij de verhalenbundel Giri *With Curious Hair* (1989), waarin het hilarisch-satirische verhaal ‘Lyndon’ is opgenomen. Lyndon is Lyndon Baines Johnson, de president uit Texas die al ten voeten uit wordt getekend door het motto dat de vertelling van Wallace siert: ‘Hello down there. This is your candidate. Lyndon Johnson. - Campaigning by helicopter for U.S. Senate, 1954’.

De Amerikaanse literatuur is bijzonder gevoelig waar het de eigen conflictueuze geschiedenis aangaat. Het is een van de redenen waarom ik graag David Foster Wallace lees, en William T. Vollmann, Robert Coover, Tim O'Brien, Toni Morrison, John Calvin Batchelor, Thomas Pynchon en Don DeLillo.

Graa Boomsma (1953) is schrijver en essayist. Zijn meest recente roman is Laagland. *In het najaar verschijnt* Adam in Amerika, *een essaybundel over Amerikaanse literatuur*.

Hans Dekkers

Gevallen engelen
De uitgestotenen in de romandebuten van Tristan Egolf, Nick Cave en Iain Banks

In de romans van een aantal hedendaagse, min of meer jonge schrijvers die in de mode zijn en aan wie een zogenaamde ‘cultstatus’ kan worden toegeschreven, valt een voorkeur op voor twee zaken: het moderne stadsleven met al zijn verderfelijke invloeden, alsmede de realistische, droge wijze waarop dit leven beschreven wordt. De bekendste voorbeelden zijn te vinden bij de zogenaamde *bratpack*-generatie: Jay McInerney en Bret Easton Ellis. De personages in hun boeken worden gekenmerkt door materialisme, hardheid, gevoelloosheid, cynisme en het belang dat ze hechten aan uiterlijkheden. Ze lijken niet eens gebukt te gaan onder de metafysische en morele leegte die hun levens bepaalt. Het prototype van deze personages is de seriemoordenaar uit *American Psycho* van Bret Easton Ellis: hoewel dit personage een reeks bizarre lustmoorden pleegt gaat dat opvallend genoeg volstrekt niet gepaard met een bizarre fantasiewereld.

Ook een schrijver als Douglas Coupland houdt zich expliciet bezig met de uitwassen van de technologische maatschappij aan het eind van het millennium, zij het dat zijn personages juist opvallen door de milde en ironische geëngageerdheid waarmee ze deze wereld bekijken. Ze zijn zich bewust van hun eigen vervreemding en reflecteren hierover met een zekere distantie, maar ook hun verbeelding wordt niet bezocht door groteske fantasieën.

Dit is wel het geval in het werk van enkele andere schrijvers, die op eenzelfde soort cultstatus kunnen bogen. In hun romans speelt de grote stad nauwelijks een rol. In het beroemde onderscheid dat Ferdinand Tönnies maakte tussen ‘Gemeinschaft’ en ‘Gesellschaft’ nemen zij, in tegenstelling tot de *bratpack*-schrijvers en aanverwanten, de ‘Gemeinschaft’ voor hun rekening De leefwerelden die bij hen beschreven worden bestaan uit achterlijke, gesloten gemeenschappen, vaak ver van de beschaving, met een eigen, door en door bekrompen en reactionaire moraal. Deze gemeenschappen creëren hun eigen zondebokken, uitgestotenen, paria's en outcasts. De hoofdpersonages zijn kinderen, pubers en adolescenten die - afgesneden van de normale wereld - een eigen fantasiewereld scheppen en hun omgeving aan hun grillen onderwerpen. Het zijn niet alleen de verloederde enclaves, die deze romans zo kenmerken, maar ook en vooral de psychische enclaves, de claustrofobische werelden van hun hoofdpersonen, waarin macabere rituelen en bizarre hersenspinsels een grote rol spelen. Het gaat hier om verschoppelingen die, geteisterd en vernederd door een vijandige gemeenschap, verpletterd dreigen te worden en zich teweerstellen met extreem geweld of bezwerende, morbide rituelen. De haat, wraaklust en perversie van deze antihelden worden gevoed door hun harteloze en afgestompte omgeving.

Vuilnis

De jonge Amerikaanse schrijver Tristan Egolf (1971) debuteerde onder omstandigheden die zijn roman bij voorbaat tot een sensatie maakten, hoewel het me niet zou verbazen als deze omstandigheden ten minste voor een deel aan het verkooplustige brein van zijn uitgevers zijn ontsproten. Het verhaal gaat dat zijn manuscript in Amerika door zeventig uitgevers werd afgewezen, waarna de schrijver in 1997 naar Parijs vertrok, alwaar hij ‘berooid en bevroren’ toevallig in contact kwam

met de dochter van Patrick Modiano, die hem onderdak bood. De rest laat zich raden. Vader krijgt het manuscript onder ogen, raakt onder de indruk en zijn uitgever Gallimard koopt korte tijd later de wereldrechten.

De omvangrijke roman *Lord of the Barnyard, Killing the Fatted Calf and Arming the Aware in the Corn Belt* speelt zich af in en om het stadje Baker in het midwesten van de Verenigde Staten, waarin het leven wordt bepaald door achterlijke boeren, alcoholisten, misda-

dige types, ‘fabrieksratten’, ‘trollen’ en ‘heksen’. En vuilnisophalers. De roman is het relaas van deze vuilnisophalers. Zij vertellen het verhaal over de beruchte *Kaltenbrunner Kid*, de jongen die het stadje in het verderf stortte. Na de dood van zijn vader woont John Kaltenbrunner alleen met zijn moeder. Hij is een ziekelijk kind, een ramp op school, maar thuis begint hij met een doorzettingsvermogen dat iedereen paf doet staan, kippen en schapen te fokken. Wanneer zijn moeder ziek wordt, ontfermt een groepje vrouwelijke methodisten (de ‘heksen’) zich over haar. John heeft al snel door dat dit groepje oude, zieke mensen verzorgt met als enige doel al hun bezittingen af te troggelen en na de dood van het slachtoffer de erfenis op te strijken. De doortrapte Hortense Allenbach, ‘het ruwharige serpent dat stilzwijgend als leidster van de heksen optrad’, ontpopt zich als Johns aartsvijand. Uit alle macht, maar zonder resultaat, probeert John zich tegen de intriges van de heksen te verzetten. Een hoogtepunt van de roman wordt gevormd door de scheldkanonnade die John tegen Hortense afsteekt onder het gezamenlijk ledigen van een fles whisky, en vooral het vernietigende antwoord van Hortense, die John gebroken achterlaat nadat ze ook nog een poging heeft gedaan hem te verkrachten. Het meest vernederende is dat ze al zijn illusies over zijn mysterieuze en vereerde vader in één klap verbrijzelt. Deze vader Kaltenbrunner was met de vrouwen van alle boerenknechten in de wijde omgeving naar bed geweest, en ‘dat vette, weerzinwekkende geval dat met één been in het graf stond en dat John “moeder” noemde - had daar nooit iets van geweten’. Vader had ten overstaan van iedereen zijn vrouw ettelijke malen een ‘gezwel met eierstokken’ en de ‘Naaimachine’ genoemd.

Totaal gedesillusioneerd vernietigt John in een apocalyptische scène alles wat hem dierbaar is, opdat de heksen het niet in handen krijgen. Hij is vijftien jaar oud en wordt veroordeeld tot drie jaar dwangarbeid als dekknecht op een riviervrachtboot. Op zijn negentiende keert hij terug naar Baker. We zijn dan op nog geen derde van de roman en helaas hebben we dan ook het beste gedeelte gehad. Na diverse mislukte baantjes en ongelukken belandt John bij de vuilnisophalers, de ‘groene negers’, de ‘sultans van het slijk’. Kortom bij het laagste echelon van het toch al bedenkelijke uitschot waaruit de bevolking van Baker bestaat. Johns persoonlijkheid werkt als een katalysator op de frustraties van de groep en wanneer hij ze uit hun lethargie wekt door een algehele staking voor te stellen, stevent het stadje regelrecht af op een catastrofe, waarin bergen vuilnis en afval het leven totaal ontregelen. Coyotes, kalkoengieren, ratten, vliegen en ander ongedierte overspoelen Baker. Binnen de kortste tijd is het stadje het toneel van brandstichtingen, rellen en volksopstanden. John Kaltenbrunner verdwijnt als hoofdpersoon steeds meer uit beeld. Hij maakt plaats voor de werkelijke hoofdpersoon van de tweede helft van deze roman: het stadje Baker en zijn bewoners.

Het verhaal is dan al lang vastgelopen in een opeenhoping van hilarische verwikkelingen en een *overkill* aan extremiteiten. Te veel slapstick, te weinig drama. Toch blijf je doorlezen. De tekst oogt als het scenario van een absurde spektakelfilm en ondanks de soms verbluffende beschrijvingen van de chaos (zoals de basketbalwedstrijd tussen Baker en aartsvijand Pottville, die in een krankzinnige veldslag tussen de supporters eindigt), is de ongebreidelde fantasie van de schrijver er soms - gek genoeg - de oorzaak van dat je het boek verveeld terzijde legt. Een briljante vertelexplosie, maar zonder dat daar enige rem op staat.

Lord of the Barnyard roept een enkele keer reminiscenties op aan de grote romans van Faulkner, ofschoon de bezwerende stijl van de meester van de Yoknapatawpha-saga afwezig is. Ondanks de exuberante inhoud krijgt het verhaal door Egolfs registrerende toon met name in de tweede helft van het boek iets

afstandelijks, bijna iets sociologisch. Ironisch is overigens het feit dat Egolf drie sociologen introduceert die de ‘crisis’ in Baker komen bestuderen en gemolesteerd het stadje ontvluchten.

Hoewel het niet ontbreekt aan sterke formuleringen en verrassende vondsten, blijven de bewoners van Baker van buitenaf geobserveerd, hetgeen hun buitensporige daden niet altijd invoelbaar maakt. Het wijperspectief dat de schrijver hanteert is hier mede debet aan. Het grootste bezwaar tegen deze roman is echter het slechte gevoel voor timing en dosering. Het is jammer te moeten constateren dat een zo veelbelovend begin verzandt in een oeverloos moeras van anekdotes en dat de ambitieuze, in beginsel briljante opzet daaronder bezwijkt. Maar dat we hier te maken hebben met een groot verteltalent lijdt geen twijfel.

Zondvloed

Nick Cave publiceerde in 1989 zijn romandebuut *And the Ass saw the Angel*. Met deze verrassende roman bewees Cave dat hij behalve een begenadigd popmuzikant ook een briljant schrijver is. Het verhaal speelt zich af in de jaren veertig en vijftig. Ook hier is het hoofdpersonage een geïsoleerd kind in een primitieve, vijandige plattelandsomgeving. Euchrid Eucrow wordt als mismaakt kind geboren in Ukulore Valley. Zijn vader is een psychopathische dierenbeul en zijn moeder een despotische zuipschuit. Hij is stom, maar kan zonder woorden te gebruiken met honden praten. Op de eerste dag van de zomer van 1941 wordt de vallei overspoeld door een zondvloed en de daarna jarenlang aanhoudende regen reduceert niet alleen de belangrijkste bestaansvoorwaarde (de suikerrietproductie) tot nul, maar hij ontwricht ook volledig het leven van de bewoners van het stadje Ukulore. Euchrid ziet in gezelschap van de ezelin 'Muil' de storm naderen en de beschrijving hiervan is meteen een mooi voorbeeld van de barokke, bezwerende taal waarin deze roman geschreven is:

> De hemel trok samen, net als mijn hoofdhuid. Hij zag eruit als een immens membraan dat zich als een afgestroopte huid boven de vallei uitstrekte en op die manier een dak vormde dat het gezwollen licht insloot. Er krioelde een netwerkvan opgezette rode aderen in, die tot barstens toe gevuld waren met bonzend bloed. [...]
> Muil verstijfde opeens en werd stil, alsof ze versteende. De rode stofwolken verzwolgen het dier, trokken toen weg en gingen als sluiers om haar poten liggen. We staarden elkaar aan. Het leek alsof Muil in lood was gegoten, gedrapeerd in hangende rode sluiers. Angst kroop over Muil heen en troonde koninklijk op de plooien in haar kop. Haar lippen krulden op en gaven enorme gele tanden bloot. Ze schuimde. Ze schuimbekte. Haar waanzinnige ogen puilden uit, alsof het eieren waren die gelegd moesten worden. En de hele tijd waren die puilende ogen beangstigend op iets achter mij gericht, naar *dat* wat naderde.

Euchrid vertelt zijn levensgeschiedenis in retrospectief, wanneer hij langzaam wegzakt in zijn moerasheiligdom, 'in het smakkende slokken van het slijk', zijn laatste schuilplaats. Hij ziet zich als een 'Voyeur van de Heer', wiens goddelijke opdracht geleidelijk werd bijgesteld van spionage tot sabotage, nadat hij zijn leven lang door de inwoners van Ukulore werd gesard, halfdood geslagen, verkracht en bepist.

Ook in deze roman speelt een streng religieuze sekte, de Ukulieten, een belangrijke rol. De komst van de tot prediker bekeerde crimineel Abie Poe, een maniakale profeet, doorbreekt de apathie van de bewoners van Ukulore, die door de aanhoudende stortregens alle levenslust zijn kwijtgeraakt. Hij zweept de Ukulieten op om het kwaad uit te roeien, om het onkruid te verdelgen dat de oorzaak zou zijn van de vloek die op de vallei is neergedaald. De zondebok is de hoer Cosey Mo. De Ukulieten richten hun woede en haat op haar (terwijl een groot deel van de mannen haar maar al te goed kent...). Ze wordt ernstig mishandeld en verbannen. De regen houdt aan en na verloop van tijd is de enige die de verkrottende kerk van Glory Flats nog betreedt een steeds dronkener wordende Abie Poe. Dan eindelijk - op 19 mei 1943 - gaat de zon weer schijnen; op die dag wordt een vondeling in het plaatsje neergelegd. Euchrid ziet het gebeuren. In de duistere figuur die het kind achterlaat, herkent hij de verminkte Cosey Mo. Ze wordt korte tijd later dood aangetroffen in een greppel. Het kind wordt Beth gedoopt en opgevoed als heilige.

Vader Ezra slaat in een paroxisme van opgekropte woede Euchrids moeder dood. Evenals de vader van John Kaltenbrunner spreekt hij niet al te vriendelijk over zijn vrouw. Tegen Euchrid orakelt hij kort na de moord: ‘Nou, dat bochtbrakende hellegebroed had meer monsterlijkheid in zich dan een kudde draken en ze was niet zo'n verdomd klein beetje ordinairder dan het goorste varken en nog twee keer zo lelijk ook. En verder - en dat zweer ik bij mijn kaarten - kun je alle goten van het hoerendom afschuimen en dan zou je nog niemand vinden die net zo morsig en regelrecht zwakzinnig is als dat zwijn dat jou baarde.’ Niet veel later komt hij zelf om het leven wanneer de ijzeren watertoren in elkaar stort, waarin hij alle gevangen, dode of levende dieren gooide: ‘Pa's gladiatoren-arena en doodsmenagerie’.

Nadat zijn geheime hut in het centrum van het moeras is vernietigd door een aantal dorpsbewoners, zint Euchrid op wraak. Hij bewerkstelligt de eliminatie van

enkele beestachtige zwervers (waaronder Abie Poe), die de vervallen kerk van Glory Flats hebben betrokken en ontheiligd. In een toenemende waanzin begaat hij uiteindelijk de daad die zijn bestaan ‘rechtvaardigt’: hij doorsteekt Beth met zijn sikkel. De uitverkoren, heilige Beth, die hem voor Jezus aanziet.

In deze roman met zijn zwarte romantiek is de dood overal aanwezig, niet alleen concreet in de dierenkadavers op Euchrids erf en de hompen met vliegen bedekt vlees die aan het plafond van zijn hut hangen, niet alleen in de ontelbare moorden die gepleegd worden, ook is de dood de enige troostende en verlossing brengende kracht. ‘De dood is het compres op de pijn van het leven - dat is m'n boodschap aan de wereld,’ denkt Euchrid vlak voordat hij zelf sterft.

Nick Cave tovert de lezer een barokke rijkdom van visioenen en beelden voor. Op bijna elke bladzijde staan opmerkelijke zinnen. De grootste kracht van *And the Ass saw the Angel* is de taal, een krankzinnige mix van inktzwarte, sarcastische humor, lyrische poëzie, een oudtestamentische dreun, Faulkneriaanse retoriek en Dylan Thomas-achtig taalvuurwerk.

Castratie

In de fameuze *case histories* van Freud figureren tal van dieren. ‘De Rattenman’, ‘de Wolvenman’ en ‘Kleine Hans' met zijn paardenfobie zijn de bekendste. In de voorstellingen over deze dieren verdichten zich de angsten, obsessies en neuroses van Freuds patiënten tot een symbool.

Ook in de hier besproken romans wemelt het van de dieren. En ook hier lijken ze uitdrukking te geven aan de spooksels die de wereld van de hoofdpersonen bevolken. In *Lord of the Barnyard* teisteren hordes coyotes, ratten en gieren het stadje Baker en ontwrichten het normale leven. De dood van het uiterst agressieve schaap Isabelle, waarvoor zelfs coyotes op de vlucht slaan, markeert het begin van de volledige onttakeling van John Kaltenbrunner en de boerderij. In *And the Ass saw the Angel* speelt de ezelin Muil een belangrijke rol (alleen de os ontbreekt nog in deze geperverteerde Heilige Familie!). Verder zorgen de slangen, prairiehonden, wilde zwijnen en wilde katten die in de gruwelijke vallen van Euchrids vader gevangen worden en verdwijnen in de lege, golf ijzeren watertank, voor een ijzingwekkende omlijsting van het lugubere drama. Er zijn de onheilspellende kraaien waarmee het boek opent. En er is de Blaffende Spin die Euchrid van een zwerver krijgt in ruil voor een fles schillenalcohol uit een van zijn moeders distilleerketels. De Blaffende Spin wiens stilte Euchrid ‘kapotmaakt’ (is de spin soms net als hij stom?).

The Wasp Factory van Iain Banks vormt op deze macabere fabels geen uitzondering. Hoofdpersoon Frank L. Cauldhame houdt er zo zijn eigenaardige gewoontes op na. Hij hangt dode dieren aan ‘Offerpalen’, blaast konijnen op of bestookt ze met zijn ‘Vlammenwerper’. In zijn ‘Bunker’ bewaart hij afgehakte koppen van meeuwen, konijnen, kraaien, muizen, uilen, mollen en hagedissen, en rond zijn altaar prijkt een verzameling schedels van paarden, honden, vogels, vissen en schapen. Op zolder verbergt hij de Wespenfabriek: een ingewikkeld bouwwerk dat voorspellingen doet aan de hand van de manier waarop een erin losgelaten wesp aan zijn einde komt. De Fabriek biedt een scala aan sterfmethoden: de Kookpoel, de Zuurput, de IJskamer, de Spinnensalon, de Vuurzee, het Doodsgewicht et cetera. Franks wereld is er een van voortekenen die uit de dood worden afgeleid. Uit de dood van dieren. Zijn rituelen lijken op religieuze dierenoffers, ze geven betekenis aan het sadistische universum waar hij de scepter zwaait over leven en dood. Frank

heeft in het verleden al drie leeftijdsgenootjes vermoord. Niemand heeft daar weet van: hij heeft ze op een uiterst inventieve wijze om zeep geholpen en ervoor gezorgd dat de moorden op ongelukken leken. Hij vermoordde op zesjarige leeftijd zijn neefje Blyth, op zijn achtste zijn jongere broertje Paul en op zijn negende zijn nichtje Esmeralda. En dan is er nog zijn broer Eric, die honden in de fik steekt en plaatselijke kleuters maden en wormen in de mond stopt.

De roman begint met de zestienjarige Frank. Hij woont met zijn vader (‘de ouwe hippie’) op een eiland, dat door een hangbrug met een poort van het pad naar het Schotse dorp Porteneil gescheiden is. Ze krijgen bezoek van de politieagent van het dorp, die meedeelt dat Eric is ontsnapt uit de psychiatrische inrichting. Eric is ooit ingestort na een traumatische ervaring tijdens zijn medicijnenstudie (deze misselijkmakende gebeurtenis - een staaltje onversneden horror - wordt de lezer in geuren en kleuren voorgeschoteld). Daar-

na is het bergafwaarts met hem gegaan. Waarom Eric het op honden gemunt heeft wordt allengs duidelijk: het heeft te maken met de Ouwe Saul, de witte buldog die Frank heeft geattaqueerd, waardoor hij de Castrator wordt genoemd en waardoor Frank alleen nog zittend kan urineren. De opgegraven schedel van Ouwe Saul is het belangrijkste attribuut in Franks Bunker en speelt een hoofdrol in zijn 'persoonlijke mythologie'. Vader beweert de hond na zijn gruwelijke daad gewurgd te hebben. Nadat hij het dier had opengesneden, vond hij Franks 'petieterige geslachtsdeeltjes' in zijn maag. Wat hij ermee gedaan heeft, is Frank niet te weten gekomen. De hondenverbranding van Eric komt mede uit dit incident voort. Frank zelf vindt het onzin. Hem staan andere magische middelen ter beschikking om de kwade ziel van Saul te bezweren. Het doet er niet zoveel toe dat sommige feiten in het verhaal niet erg aannemelijk zijn, zoals ook de drie kindermoorden nauwelijks door de schrijver gemotiveerd worden. Behalve dan dat ze op de laatste twee bladzijden van het boek in een volstrekt overbodig en vergezocht gepsychologiseer alsnog 'uitgelegd' worden.

Wanneer Eric uiteindelijk in de buurt opduikt, neemt het leven in huize Cauldhame een bloedstollende wending. De brandende schapen die door Eric op het huis afgestuurd worden zijn nog amusement vergeleken bij de schokkende ontdekkingen die Frank doet. De roman is vernuftig opgebouwd. Bij stukjes en beetjes wordt informatie prijsgegeven die van belang is voor de ontknoping. Deze ontknoping is zo sterk dat ik hem hier niet verraad, ook al omdat hij de spil is waarom deze roman draait. *The Wasp Factory* is een 'page-turner': zijn kracht ligt niet zozeer in de stijl, noch in de psychologische uitwerking van de personages, maar in de verrassende en spannende plot.

Anomie

In deze drie 'outcast'-romans vindt een ontwrichting van de gemeenschap plaats. Je zou met de Franse socioloog Durkheim kunnen spreken van een toestand van *anomie*: normloosheid ten gevolge van een ernstige verstoring van de traditionele orde. John Kaltenbrunner is de directe veroorzaker van de anomie die Baker teistert, doordat hij een vuilnisstaking organiseert. De anomie die optreedt in de Ukulore Valley is het gevolg van een jarenlange regenval: 'Gods dreunende misnoegen'. De anomie van Porteneil wordt teweeggebracht door Frank Cauldhames broer Eric, die een directe bedreiging voor het dorp betekent en een ziekmakende angst in de harten van de bewoners veroorzaakt. Doordat de werkelijk schokkende gebeurtenissen zich buiten het gezichtsveld en veelal buiten medeweten van de gemeenschap plaatsvinden, blijft de anomie hier vooral beperkt tot het gezin Cauldhame zelf en zorgt daar voor een totale ontwrichting.

Het onder één noemer brengen van drie romans is een hachelijke, misschien zelfs belachelijke onderneming. Toch vertonen deze bizarre geschiedenissen onmiskenbaar een aantal opvallende overeenkomsten. Hun afzonderlijke kracht ligt echter op een verschillend vlak. Waar Tristan Egolf het vooral moet hebben van de anekdotiek en Iain Banks van de sterke plot, schreef Nick Cave niet alleen een buitenissig en onvergetelijk verhaal, maar schiep hij ook een eigenzinnig taalkunstwerk, een stilistische *tour de force*.

Literatuur

Tristan Egolf, *Lord of the Barnyard, Killing the Fatted Calf and Arming the Aware in the Corn Belt*. Paris, Gallimard, 1 998. Vertaald door Irving Pardoen als *Heer*

onder het gepeupel. Het slachten van het gemeste kalf en het weerbaar maken van de waak zamen in het achterland. Vassallucci, 1998.
Nick Cave, *And the Ass saw the Angel*. London, Black Spring Press, 1989. Vertaald door Rob van Erkelens als *En de Ezelin zag de Engel*. In de Knipscheer, 1993.
Iain Banks, *The Wasp Factory*. London, Macmillan, 1 984. Vertaald door Robert Vernooy als *De wespenfabriek*. Luitingh-Sij-thoff, 1997.

Hans Dekkers (1954) publiceerde de romans Begrafenis van de sardine *(1994) en* Black-out *(1997). Onlangs verscheen zijn verhalenbundel* De vloek.

Arie Storm

De benauwende smerigheid van de wereld
Over het werk van Rupert Thomson

De Britse romanschrijver Rupert Thomson (Eastbourne, Engeland, 1955) debuteerde in 1987 met de kloeke roman *Dreams of Leaving*. Dát boek verscheen niet in het Nederlands, de vier volgende (ook al stuk voor stuk forse romans) wél. Ger rit de Blaauw vertaalde voor De Bezige Bij achtereenvolgens *The Five Gates of Hell* (1991; Nederlandse titel: *De vijf poorten van de hel*), *Air and Fire* (1993; *Lucht en vuur*), *The Insult* (1995; *Met open ogen*) en *Soft* (1998; in het Nederlands is deze titel onveranderd gebleven).

Eclecticisme

In de door mij gedurende enige tijd verzorgde literaire actualiteitenrubriek Ter Zake van Vrij Nederland zocht ik naar een middel om reclame te maken voor de door mij hogelijk bewonderde Thomson. De Nederlandse uitgever leverde mij daarvoor een aardige aanleiding: zij gaf *Soft* uit omwikkeld met een buikbandje waarop te lezen viel dat de lezer met dit boek 'De nieuwe thriller van Rupert Thomson' in handen had. In Ter Zake kon ik vervolgens de vraag stellen of een bij uitstek literaire auteur op die manier niet op een verwarrende wijze aan de man werd gebracht. Bezige Bij-redactrice Suzanne Holtzer gaf toen het volgende antwoord: 'Thomson is een auteur met vele stemmen. Het is zijn handelsmerk dat hij in elk van zijn boeken steeds een ander genre beproeft. En wat de roman *Soft* betreft: de lief hebbers van thrillers zullen zich met dit boek absoluut niet bekocht voelen. In Engeland wordt het boek trouwens óók als een thriller gebracht.' (Vrij Nederland, 23-5-1998)

Thomson is inderdaad een eclectisch beoefenaar van vele uiteenlopende genres, waarbij hij die verschillende genres vaak ook nog binnen één roman een interessante fusie met elkaar laat aangaan. *De vijf poorten van de hel* is te beschouwen als een combinatie van een Bildungsroman en een gothic novel. *Lucht en vuur, een* historische roman die zich in het negentiende-eeuwse Mexico afspeelt, is een soort *Madame Bovary revisited* met uitstapjes naar de moderne verwerking van de western, zoals we die ook kennen van de Amerikaanse auteur Cormac McCarthy. *Met open ogen* is een thriller over paranoia, waarin de lezer ergens op tweederde van het boek, zoals Graa Boomsma in een recensie constateerde, ook nog eens terechtkomt 'in een, op zich fascinerende, streekroman [...] met de bekende elementen: zwijgzaamheid, jaloezie, plotselinge verdwijningen, incest, familiaal geweld, moord en doodslag' (De Groene Amsterdammer, 17-6-1996). In *Soft*, ten slotte, wordt een complottheorie uitgewerkt: de personages ontdekken in deze roman 'dat het er in de frisdrankindustrie bepaald niet altijd fris aan toe gaat' (flaptekst). De multinationals (zoals grote frisdrankconcerns) beheersen met behulp van geavanceerde manipulatietechnieken ons leven. In zekere zin is *Soft een high-tech-thriller* à la Robert Ludlum of Tom Clancy, waarin buitenlandse geheime diensten, regeringen, aliens of multinationals zonder scrupules én met behulp van dossiers, computers en netwerken erop uit zijn de wereld naar hun hand te zetten. Tegelijkertijd is *Soft een business*roman, over de carrièrejagers in een groot bedrijf, én biedt het een blik in de leefwereld van van de hand in de tand levende criminelen.

Decor

De milieus waarin Thomson zijn romans plaatst, zijn stuk voor stuk spectaculair en fantasierijk. In *De vijf poorten van de hel* raken de hoofdpersonen als employés verzeild in het commerciële begrafeniswezen, waarbij de begrafenisondernemers er niet voor terugdeinzen door middel van moord hun eigen klandizie te genereren. *Lucht en vuur* speelt zich af op een Mexicaans schiereiland, waar de plaatselijke indianen levensgevaarlijk werk verrichten in de schachten en holen van een mijn bouwonderneming die het niet zo nauw neemt met de wat ik maar zal noemen secundaire arbeidsvoorwaarden. Deze mijnbouwonderne-

ming is ook de financier van een metalen kerk (ontworpen door de beroemde Eiffel van de even beroemde toren) die in het dorp moet worden opgetrokken door de Franse ingenieur Théophile Valence. *Met open ogen* speelt zich voor een groot deel af in een gefingeerde stad die wel wat weg heeft van Amsterdam, maar dan met heuvels. Het merendeel van de personages heeft in deze roman een min of meer Nederlandse naam: het hoofdpersonage heet Martin Blom, verder figureren in het boek onder meer een dokter Visser en een juffrouw Janssen. In *Soft* spelen de gebeurtenissen zich voornamelijk in Londen af, waarbij de camera heen en weer gaat van de op carrière beluste werknemers van een frisdrankfabriek naar de krotten en kraakwoningen waar criminelen en huurmoordenaars zich ophouden.

Complottheorieën

In al deze decors liggen de al dan niet vermeende complotten op de loer en die komen van alle kanten op de goedwillende burger af. Ik noemde al de begrafenisondernemers uit *De vijf poorten van de hel* en de manipulerende frisdrankondernemers uit *Soft*. Werknemer Jimmy Lyle bedenkt een revolutionaire strategie om de nieuwe drank Kwench! op de markt te brengen. Via advertenties worden proefpersonen aangezocht voor een onderzoek naar de geheimen van de slaap. Op het moment dat de proefpersonen vredig menen te zijn weggesluimerd wordt er via moderne technieken met hun hersens gerommeld. De proefpersonen verlaten de wetenschappelijke onderzoekskliniek met een ‘koolzuurhoudend brein’ en vragen zich later bedremmeld af waarom ze in de supermarkt zulke enorme hoeveelheden Kwench! aanschaffen, terwijl ze van het drankje alleen maar misselijk worden. De suggestie die wordt gewekt is dat uiteindelijk álle personages worden gemanipuleerd. Jimmy Lyle zélf lijkt hier aanvankelijk aan te ontsnappen, maar ook hij blijkt gemanipuleerd te worden. De slotalinea is vanuit zijn gezichtspunt geschreven: ‘Hij liet de koppeling snel opkomen en reed weg van het stoplicht, weg van de vrouw die uit het raam leunde, en hij dacht niets, hij ademde alleen, hij droomde.’

Rupert Thomson (foto: Chris van Houts)

Het subtielst is de complottheorie verwerkt in *Met open ogen:* Martin Blom wordt op de eerste bladzijde neergeschoten en hij belandt blind in een ziekenhuis. Een stukje ontbrekend bot van zijn schedel wordt ver-

vangen door een plaatje titaan. Dokter Visser waarschuwt Blom dat mensen die aan deze specifieke vorm van blindheid lijden vaak geloven dat ze nog kunnen zien, ondanks het bewijs van het tegendeel. Prompt krijgt Blom visuele hallucinaties, al meent hij alleen 's nachts te kunnen zien. Of zijn het toch geen hallucinaties? Hij weet zich in elk geval heel goed te redden, totdat op een gegeven moment zijn ‘gezichtsvermogen’ hem weer in de steek laat en zijn brein alleen nog beelden van commerciële televisiekanalen doorgeeft. Hij legt aan dokter Visser zijn probleem voor: ‘Wat de porno betreft [...], dat is echt te veel van het goede. Ik bedoel, twee keer per week, prima. Maar niet iedere nacht.’ Blom meent ook te weten hoe hij gemanipuleerd wordt: het plaatje titaan dat in zijn schedel is aangebracht, dat is ‘een apparaatje dat ze in staat stelde beelden rechtstreeks naar mijn hersenen te zenden’.

Joost Niemoller schreef over Met *open ogen*: ‘Als lezer weet je [vanaf het begin] welke kant het op zal gaan. Het grote spel “werkelijkheid of niet-werkelijkheid” vangt aan. Thomson speelt deze kaart heel virtuoos uit.’ (De Groene Amsterdammer, 9-10-1996) Dat virtuoze zit hem naar ik vermoed onder andere in de koel registrerende toon van de verteller: *Met open ogen* is de enige roman in de ikvorm van Thomson, en voor het doel dat hij in dit boek nastreeft, is dit vertelperspectief buitengewoon geschikt. Door die koel registrerende toon ga je als lezer heel ver mee met Bloms achtervolgingswanen.

Thomson is over het algemeen op zijn best als hij als het ware in het hoofd kruipt van een van zijn personages. Zoals Richard Davenport-Hines naar aanleiding van *The Insult* (*Met open ogen*) in Times Literary Supplement (8-3-1996) opmerkte: ‘As so often in Thomson's novels, the domain of private fantasy is the most satisfying. [...] He is persuasive in his implication that we are all better insulated in our own inner stories: otherwise, “it's extraordinary how ugly we are”.’ In die zin kan blindheid zelfs een zegen zijn: ‘Een bevrijding van de benauwende smerigheid van de wereld!’ (Martin Blom)

Belangwekkende personages

Wie de in het Nederlands vertaalde romans van Rupert Thomson in een op elkaar aansluitende leessessie van enkele dagen (het gaat hier om in totaal 1523 pagina's) achter elkaar uitleest - zoals ik heb gedaan - wordt ondergedompeld in een inderdaad smerige, maar tevens fascinerende wereld vol liefde en dood, hallucinaties, keihard modern geweld en verwijzingen naar en bewerkingen van uiteenlopende genres als sciencefiction en negentiende-eeuws realisme. Daarbij is Thomson een begenadigd stilist die bijzonder goed sfeervolle scènes kan neerzetten. Verder hebben zijn romans stuk voor stuk een overweldigend plot én voert hij fascinerende personages op. Zoals de Amerikaanse schrijver William H. Gass eens heeft opgemerkt is belangwekkende literatuur belangwekkend omdat de personages belangwekkend zijn, en personages zijn belangwekkend als ze gedenkwaardig zijn. Hamlet, Ahab, Julien Sorel en Madame Bovary noemt Gass als voorbeelden, en wat mij betreft weet Thomson hier Jed en Nathan (uit *De vijf poorten van de hel*), Suzanne (Thomsons eigen Emma Bovary) en Wilson Pharaoh (beiden uit *Lucht en vuur*) en Martin Blom (*Met open ogen*) aan toe te voegen.

Soft ontbeert overigens een dergelijke onvergetelijke figuur en is dan ook meteen de minst geslaagde roman van Thomson, al is het nog altijd een boek waar menig andere romancier zich niet voor zou hoeven te schamen. Er zitten prachtige stukken

in: zoals het deel dat handelt in Amerika en waarin de relatie tussen de Engelse Glade en de Amerikaanse Tom op een ontluisterende manier wordt beschreven. Behalve een onvergetelijk personage ontbeert deze roman echter ook de dubbelzinnigheid die bijvoorbeeld *Met open ogen* zo aantrekkelijk maakt. De paranoïde denkwereld van Martin Blom wordt geheel door hemzelf opgebouwd, waarbij de lezer er niet snel achter komt of Blom nu gek is of dat hij werkelijk het slachtoffer is van een samenzwering. In *Soft* is van het begin af aan wél duidelijk hoe de kaarten liggen, zodat waan en werkelijkheid niet de kans krijgen een aantrekkelijke verbinding met elkaar aan te gaan. Zelfs aan het eind van *Met open ogen*, wanneer alle mysteries toch min of meer zijn opgelost, wordt de lezer opnieuw op het verkeerde been gezet. Is alles wel zo verklaarbaar of worden we toch bestierd door duistere machten? De slotzinnen luiden: ‘Ten slotte komen er op de achterkant van de maan intelligente levensvormen voor, die ons constant observeren. En er staat altijd iemand achter je met een pistool.’

Contrasten

Zoals *Met open ogen* en *Soft* romans zijn die elkaar in bepaalde opzichten spiegelen - twee verschillende opvattingen over paranoia worden erin onderzocht - zo zijn ook *De vijf poorten van de hel* en *Lucht en vuur* met elkaar contrasterende romans: het moderne wordt hier tegenover het klassieke geplaatst. Gertjan Vincent interviewde Thomson voor het dagblad Trouw, en constateerde het volgende: 'Wie zich de plastische beeldspraak en de flitsende dialogen uit *De vijf poorten van de hel* herinnert, wrijft zich bij het lezen van *Lucht en vuur* de ogen uit'. Daarmee doelde Vincent op de in *Lucht en vuur* voorkomende gedetailleerde beschrijvingen van kleding, eten en interieurs. Thomson in het Trouw-interview: 'Na *De vijf poorten van de hel*, dat naarmate ik ermee vorderde steeds duisterder en verwrongen werd, vroeg ik me af hoe het zou zijn om iets te schrijven dat bijna de andere kant van de medaille is. Ik vond het fascinerend om dat te proberen, maar het heeft natuurlijk wel consequenties: je stijl wordt gedicteerd door je onderwerp en als je teruggaat in de tijd, moet je ook dat hele veld van eigentijdse beelden uit je vocabulaire verwijderen.' (Trouw, 12-8-1993)

Typerend voor het werk van Thomson is dat in *Lucht en vuur* ook de hoofdpersonages elkaars uitgesproken tegenvoeters zijn, een truc die Thomson al toepaste in *De vijf poorten van de hel*. Jaap van der Bent beschouwde die expliciete tegenstellingen in een recensie in Vrij Nederland (14-8-1993) als een bezwaar. Hij heeft het naar aanleiding van *De vijf poorten van de hel* over een 'nogal sjabloonachtige uitbeelding van de relatie tussen Jed en Nathan. Daarin vertegenwoordigt Nathan het goede en Jed het kwaad.' Naar aanleiding van *Lucht en vuur* merkt Van der Bent in hetzelfde stuk iets vergelijkbaars op: 'Suzanne Valence vormt met haar echtgenoot een wel erg sterk aangezet contrast. Vertegenwoordigt Théophile in *Air & Fire* de stem van de rede (en hij doet dat maar al te duidelijk), dan vertegenwoordigt Suzanne die van het hart.' Van der Bent besluit zijn recensie als volgt: 'Misschien had hij [Thomson] ook maar beter een andere titel kunnen kiezen. Want lucht en vuur, wat levert dat op? Gebakken lucht.'

Ik beschouw de sterk aangezette contrasten tussen personages als Jed en Nathan en Suzanne en Théophile in tegenstelling tot Van der Bent juist als een pluspunt en zie het als een demonstratie van Thomsons vakmanschap. In de *Schrijfgids voor de beginnende schrijver* (verschenen als maartnummer 1997 van BZZLLETIN) legde ik uit dat het creëren van conflicten tussen personages onderling, tussen een personage en zijn omgeving of bínnen een personage zelf dé motor is die elke roman op gang krijgt. En, zo adviseerde ik daar: 'In het zo scherp mogelijk aanzetten van de contrasten tussen de met elkaar in conflict rakende partijen kan een schrijver niet ver genoeg gaan. Denk aan de wereld van verschil die er bestaat tussen klassieke romanpersonages als Heathcliff en Catherine, Lolita en Humbert, Jekyll en Hyde en Dorbeck en Osewoudt.'

Wat *De vijf poorten van de hel* en *Lucht en vuur* onder andere tot zulke meeslepende leesavonturen maakt, zijn bij uitstek die scherp aangezette tegenstellingen. Mede ook daarom is *Soft* wat minder geslaagd. Voorbeeld: een van de boeven in dit boek, de huurmoordenaar Barker, krijgt zoveel medelijden met zijn volstrekt onschuldige slachtoffer, dat hij mét de moord op haar ook zichzelf met opzet om zeep helpt. Op die manier verwordt het kwaad tot een gezellig sociaal gebeuren en wordt de eventuele spanning voor een groot deel opgeheven. Ander voorbeeld: Connor, een personage dat een minder vooraanstaande rol speelt in *Soft*, wordt geïntroduceerd in het hoofdstuk 'De beul' en is een naar Engeland uit Amerika overgekomen probleemoplosser in de frisdrankindustrie. Connor blijkt

inderdaad een echte beul te zijn en had dan ook uit kunnen groeien tot een werkelijk huiveringwekkend personage, ware het niet dat zijn rol niet zo prominent is.

Randfiguren

Misschien moet wel worden geconstateerd dat Thomson vooral op dreef is als hij de onderkant van de samenleving in beeld brengt. De uitgestotenen en mislukten, die op een stoïcijnse wijze bijdragen aan hun eigen ondergang en die van anderen, dragen zijn romans. Zij voelen zich op een paradoxale wijze thuis in de benauwende smerigheid van de wereld. Zo is de echte held uit *De vijf poorten van de hel* aanvankelijk niet de in principe keurige Nathan, maar de kansloze Jed. Wanneer Jed in zijn jeugd door een nette buurt

wandelt, constateert hij: ‘Er was hier geen vuil, geen leven.’ In *Lucht en vuur* wordt de show - in elk geval in het begin van de roman - niet gestolen door het bemiddelde Franse echtpaar Théophile en Suzanne, maar door de in Mexico verzeild geraakte Amerikaanse fortuinzoeker Wilson Pharaoh. Vanaf het moment dat Suzanne (in het spoor van Wilson Pharaoh) en Nathan (in het spoor van Jed) verstrikt raken in de benauwende smerigheid van de wereld komen ook zij echt tot leven.

Thomson kiest overigens geen partij voor de randfiguren. *De vijf poorten van de hel* gaf hij het volgende aan Psalm 141 ontleende motto mee: ‘Laten de goddelozen in hun kuilen vallen, altegader, terwijl ik ontkom.’ Wanneer je het boek na lezing dichtslaat, realiseer je je dat dit motto iets te veel optimisme in zich herbergt: niet alleen met de goddelozen loopt het bij Thomson slecht af, ook de goeden ontsnappen niet aan hun treurige lot. Alle romans van Thomson laten de lezer ontluisterd achter. Nergens is er kans op redding, zelfs niet in je dromen of in een zelf opgebouwde fantasiewereld. Zoals het in het eerste deel van *Met open ogen* luidt: ‘We zijn alleen, te midden van de verwarring, en dan is het voorbij.’ Aan het eind van deze roman blijkt echter alles nog desastreuzer te zijn. We zijn immers niet alleen: op de achterkant van de maan komen intelligente levensvormen voor, die ons constant observeren. En er staat altijd iemand achter je met een pistool.

Arie Storm (1963) is redacteur van BZZLLETIN. Hij schreef de romans Hémans duik *(1994) en* Hemellicht *(1996).*

Bij Uitgeverij BZZTôH verschijnt de exclusieve uitgave:

Ton Heuvelmans

De flash van Irvine Welsh

Het is in de geschiedenis van de twintigste-eeuwse literatuur zelden voorgekomen dat een roman bij verschijnen een impact veroorzaakte zoals *Trainspotting* dat in 1993 deed. Wat was er zo bijzonder aan dit debuut, waarin de schrijver in schijnbaar losse flitsen een beeld schetst van het rave-circuit in een buitenwijk van een provinciestad? Hoe kan een roman die zo beperkt is in zijn waarneming en verslaglegging wereldwijd zo tot de verbeelding spreken en hoe kan de schrijver ervan gebombardeerd worden tot de stem van zijn generatie? Het boek werd een hype, evenals de op het boek gebaseerde film. Niet alleen soort- of leeftijdgenoten van de schrijver en zijn personages herkenden zich of voelden zich aangetrokken in de in *Trainspotting* geschapen onderwereld, ook sociologen en politieke commentatoren herkenden in het boek het portret van een sociale onderklasse dat niet was bedacht of op mode was gebaseerd.

Jeugd in een arbeiderswijk

Irvine Welsh is in 1959 geboren in Edinburgh. Hij groeide op in Muirhouse, een van die mistroostige nieuwbouwwijken uit de jaren zestig, een arbeidersgetto, waarin werkloosheid, bekrompenheid en saaiheid hoogtij vierden en waarin dientengevolge hele generaties opgroeiden in een omgeving van lelijkheid en verveling, drankzucht en huiselijk geweld.

Irvine Welsh valt in de wijk waar hij opgroeit in niets uit de toon: hij is niet bijster slim en niet bijster dom, hij is klein en lelijk en hij heeft precies dezelfde dromen als alle jongetjes in de straat: een beroemde voetballer worden of anders een schatrijke popster. Na de lagere en de middelbare school volgt hij het normale *working-class* traject. Hij zoekt een baantje en wanneer zijn werk als tv-monteur niet bevalt reageert hij zich op een stereotiepe manier af. Hij gaat met zijn *mates* naar de pub, drinkt zich regelmatig klem, raakt steeds vaker betrokken bij vechtpartijen en past zich ook overigens aan aan de levensstijl van de *working-class yob*; fantasieloos, vreugdeloos, uitzichtloos, gewetenloos. Die verstikkende sfeer van het leven in de voorstad is duidelijk terug te vinden in het werk van Welsh. In *Trainspotting* wordt hoofdfiguur Mark Renton na een bijna-overdosis door zijn ouders liefdevol - en met zijn kamerdeur op slot - terugverpleegd naar een ‘gezond’ leven. Ze doen dat door het toedienen van alles wat goed is voor een arbeiderskind: thee met suiker en lekker vet eten. *Cold turkey* is erg, maar deze hel is te veel voor de arme junk. Als beloning mag hij een avond met zijn ouders uit dansen. De taferelen die zich in de danszaal ontvouwen, moeten aan het echte leven ontleend zijn: de zaterdagse bingo-gezelligheid van arbeiders in hun schone goed, de vette muziek (een Neil Diamondpotpourri), de handtastelijkheden, de drank. Het koude zweet breekt Mark uit. Een groter contrast met zijn kale bestaan als junk, waarin alles maar om één ding draait, is niet denkbaar. Dit moet de hel op aarde zijn, vergelijkbaar met Welsh’ beschrijving in *Marabou Stork Nightmares* van een van die afschuwelijke verjaardagsfeestjes met ooms en tantes

> die je zó kunt vervangen door waggelende opblaaspoppen, met een ingebouwd cassettedeck dat clichés uitspuugt: ‘Vrolijke Ouwe Kutlul met Halve Long en Mank Been: “We mogen niet klagen... nee, dat zeg ik... we mogen niet klagen.”’

Wanneer in de jaren zeventig de eerste drugs in Edinburgh opduiken, stapt de jonge Welsh vanwege het uitzichtloze van zijn situatie en de wens daar toch op de een of andere manier iets in te verbeteren gemakkelijk over op het nieuwe middel dat je met één shot vanuit de grauwste ellende in de meest schitterende, grenzeloze dromen verplaatst. Binnen de kortste keren heeft hij een heroïneprobleem dat hij met de grootste moeite (zie Mark Renton in *Trainspotting*) overwint. In *een flash* van helderheid en zelfinzicht besluit Welsh toch een poging te wagen om iets met zijn schooldiploma te doen. Hij verhuist naar Londen en gaat daar studeren. Na zijn studie wordt hij makelaar en begeeft zich enige tijd in het bedenkelijke wereldje der yuppies. De ijzeren wetten van het door

klassenbewustzijn geteisterde Groot-Brittannië zorgen ervoor dat hij zich hier niet thuis voelt. Een *working-class hero* zal Welsh op deze manier niet worden en regelmatig keert hij terug naar Edinburgh om met de *mates* geheel uit zijn dak te gaan.

Irvine Welsh

Kansloze alleshaters

Inmiddels doet zich een nieuw en angstaanjagend verschijnsel voor, dat de *sentimental journeys* naar Edinburgh allesbehalve prettig maakt. Steeds meer oude kameraden worden het slachtoffer van aids. Ze betalen de tol van het jarenlang straffeloos gebruiken van slechte heroine met smerige, gebruikte spuiten en van het bandeloos en onveilig vrijen. Maar ze zijn ook het slachtoffer van een falend overheidsbeleid. Eind jaren zeventig was de hoeveelheid relatief goedkope drugs naar het Verenigd Koninkrijk enorm toegenomen. Door de lange, grillige kustlijn bleek het voor een beetje drugsrunner kinderspel om contrabande aan land te brengen. Met name in de grote bevolkingscentra in Noord-Engeland en Schotland was de markt onverzadigbaar. Tijdens en dankzij het regime van Margaret Thatcher was de werkgelegenheid daar drastisch teruggelopen en de armoede en desillusie navenant toegenomen. Het was de jeugd die de ergste klappen kreeg. Halverwege de jaren zeventig had de punkbeweging al uiting gegeven aan de onvrede en woede van de kansarme jeugd in de stedelijke gebieden. Van hogerhand werd daar geen enkele aandacht aan besteed. *De no-future* generatie was geboren. Jongeren hingen lanterfantend en steeds gefrustreerder en agressiever rond in de achterbuurten. *Hooliganism*, vaak gekoppeld aan voetbalwedstrijden, ging over in wat tegenwoordig ‘zinloos geweld’ heet, maar wat een uiterst zinvolle uiting van ongenoegen was voor de betrokken groep kansloze alleshaters. Met name de arbeidersjeugd, opgegroeid in het geestdodende milieu van buitenwijken als Muirhouse en Leith in Edinburgh,

stond open voor alles wat de dodelijke sleur van alledag kon doorbreken. De heroïne kwam als geroepen. Door de enorme vraag steeg het aanbod en daardoor was de junk voor alle beurzen betaalbaar. De *shooting-galleries* schoten als paddestoelen uit de grond.

Ook al had de overheid willen ingrijpen, dan was ze daar te laat mee. Goed opgezette voorlichting en opvang hadden kunnen voorkomen dat junkies spuiten deelden en besmet raakten. Maar ook het ongebonden seksleven van veel jongeren veroorzaakte veel HIV-slachtoffers. Er werd voluit onveilig gevreeën,

condooms waren duur en moeilijk te krijgen en elke vorm van voorlichting ontbrak. In Ierland was de situatie identiek. Zo kon het gebeuren dat eind jaren tachtig Edinburgh en Dublin om beurten de dubieuze eer toekwam ‘Europe's Aids Capital’ te zijn, de plaats met het snelst stijgende aantal aidsslachtoffers.

De volstrekt uitzichtloze situatie waarin veel Britse stadsjeugd zich bevond, was een politieke keuze van het Thatcher-regime: door bewuste veronachtzaming van de problematiek in de grote bevolkingscentra ontstond een generatie van *losers* wier uitzichtloosheid voor hen gecreëerd was. Deze groep kon niet anders dan reageren met woede. Vaak leidde dat tot een gewelddadige anti-houding, vaak ook schiep het de behoefte aan vergetelheid, die al te gemakkelijk te vinden was in ruim voorhanden zijnde drank en drugs. Een deel van die woede werd duidelijk toen eind jaren tachtig door de regering Thatcher de *poll-tax* werd ingevoerd, een stelsel van onroerendgoedbelasting, waarbij niet meer de afmeting van het vastgoed bepalend was voor de hoogte van het te betalen bedrag, maar het aantal bewoners. Een half jaar voor invoering in Engeland trad de *poll-tax* in werking in Schotland, volgens waarnemers ‘to spite the Scotch’. Er werd in Edinburgh een gigantische protestmanifestatie gehouden die de Royal Mile veranderde in één joelende, tierende massa woedende Schotten.

Irvine Welsh deelde die woede en tegen de achtergrond van dit gevoel plaatste hij *Trainspotting*, de roman die de wereld op zijn grondvesten zou doen schudden.

De Schotse Céline

De roman *Trainspotting* is ontstaan uit een handvol notities. Gedesillusioneerd door het leven in het algemeen en in het bijzonder door het vervliegen van zijn dromen om als voetballer of popster beroemd te worden, besloot Welsh een tocht per Greyhoundbus door Amerika te maken. Tijdens die lange, saaie dagen flitsten de beelden uit het Edinburghse *rave*-circuit door zijn hoofd. Van een afstand noteerde hij in flarden wat hem vanuit zijn benevelde en stonede herinnering te binnen schoot. Zo ontstond ‘het literaire fenomeen van het decennium’ (The Face) geschreven door ‘de Schotse Céline’ (William Burroughs). Naar eigenzeggen baseerde Welsh zich op geen enkele literaire bron, maar louter op voorbeelden uit de wereld van de rock'n roll. Dat is niet zo verwonderlijk als je beseft dat Welsh geen literaire achtergrond had, maar wel doordrenkt was van muziek. Zijn grote inspiratiebron is Iggy Pop die dan ook in hoogst eigen persoon in *Trainspotting* optreedt.

Personages als Sick Boy, Spud en Begbie zijn weliswaar fictief, maar direct gebaseerd op de *mates* met wie Welsh de rave-clubs van Leith bezoekt en met wie hij zich staande probeert te houden. Hoofdpersoon en verteller Mark Renton heeft nog het meest van Welsh zelf. Hoewel hij alle geneugten en verschrikkingen met kameraden doorstaat, is hij degene die zich het meest bewust lijkt van de wereld waarin hij leeft en bovendien een plan heeft: hij zal hieruit ontsnappen. Hoewel af kicken verschrikkelijk moeilijk is en bovendien een daad van verraad aan zijn vrienden, lukt het Rentboy als enige om daadwerkelijk te ontsnappen, maar daarvoor moet hij zijn vrienden inderdaad verraden: bij een grote drugsdeal gaat hij er met de hele poet vandoor. Hij scheept zich in naar Amsterdam en weet dat hij nooit meer levend terug zal kunnen keren naar Edinburgh. De enige manier om te ontsnappen is alle schepen achter zich te verbranden.

Eerder heeft Renton zijn manifest afgegeven: zijn verklaring voor het soort leven dat hij leidt, voor de wanhopige vlucht uit het bestaan van enge burgerlui:

> Kies voor het leven. Kies voor af lossingen op je hypotheek; kies voor wasmachines, kies voor auto's; kies ervoor om op een bank te zitten en naar geestdodende en debiliserende spelletjesprogramma's te kijken en je vol te stoppen met fuckin junkfood. Kies ervoor om weg te rotten, om in je broek te pissen en te schijten in een tehuis, en je volstrekt te vernederen in de ogen van die egoïstische, fucked-up klote-kinderen die je hebt voortgebracht. Kies voor het leven. [...] Ik kies ervoor niet voor het leven te kiezen.

Volgens commentator Gijs Schreuders (de Volkskrantvan 16-9-1996) is dit een politiek thema: ‘In werkelijkheid hebben we te maken met slachtoffers: niet alleen van drugsverslaving, maar ook van het neo-liberalisme dat in Groot-Brittannië sedert de eerste dagen van Thatcher hoogtij viert. Meer nog dan door financiële nood worden de verliezers gekenmerkt

door het ontbreken van een toekomstperspectief, het onvermogen medegevoel te articuleren en het gebrek aan iedere vorm van saamhorigheid.' Schreuders ziet hier een parallel in een uitspraak van de toen nog *coming man* van het CDA, De Hoop Scheffer, die het in een interview had over zijn 'heilig geloof in de heilzame werking van het bezit.' Schreuders: 'Alsof de onderklasse het voor het kiezen heeft.'

Trainspotting is, met name uit behoudende hoek, bestempeld als een lofzang op het gebruik van heroïne, maar niets is minder waar. Wie het boek goed leest en zich niet tot de filmversie van Danny Boyle beperkt, merkt dat, naast het spuiten, zuipen, neuken en vloeken dat voor een belangrijk deel het leven van de personages bepaalt, hun leven van een voortdurende, sluipende doodsangst doortrokken is. Het is die angst waardoor ze zich aan elkaar vastklampen, waardoor ze samen huilen, vloeken, vrijen en slaan. Om hen heen raast de wereld in een gekmakend tempo door, zíj hebben ieder contact met de werkelijkheid verloren, en hun eigen wereldje, met al zijn schijnzekerheden, brokkelt steeds meer af. Elke spuit kan besmet zijn, elke partner seropositief. Elke trip kan een reis naar het einde zijn. En de humor is inktzwart. Tommy smeekt, ja, dwingt Renton om bij hem een shot te zetten. Renton wil niet, maar laat zich door Tommy overhalen. Niet lang daarna zit hij aan Tommy's sterfbed. Tegenover een kameraad merkt Renton op: '...dit is allemaal zwaar kut, weetjewei. Voor een gast van mijn leeftijd heb ik net even te veel begrafenissen meegemaakt, zegmaar [...] Als er diploma's bestonden voor sterfgevallen was ik godverdomme allang doctorandus geweest'.

Desondanks legt Welsh in de beschrijvingvan bepaalde junkscènes een poëtische schoonheid aan de dag. Maar het is schijn, een bedrieglijke lofzang, waarmee hij 'het elixir dat leven en dood geeft' bezingt. De bijna liefdevolle manier waarop Sick Boy een shot zet bij een hunkerende vriendin is even misleidend als de poëtische beschrijving ervan:

> Hij heeft een dikke, blauwe ader te pakken die uit Ali's arm lijkt te spatten. Hij doorboort haar huid en injecteert langzaam een klein beetje, voordat hij wat bloed terug de spuit inzuigt. Haar lippen trillen terwijl ze hem enkele secondenlang smekend aankijkt. Het grijnzende gezicht van Sick Boy ziet er eng uit, als van een reptiel. Dan ramt hij de cocktail richting hersenen. Ze werpt haar hoofd in haar nek, sluit haar ogen, opent haar mond en laat een orgastisch gekreun horen. De ogen van Sick Boy staan nu onschuldig en vol verbazing, met een uitdrukking als van een kind dat op kerstochtend een stapel prachtig ingepakte cadeaus onder de boom ziet liggen.

Trainspotting is niet de bekentenisroman van een ex-junk die de maatschappij de boodschap van eigen feilen en redding voorhoudt. Welsh is geen boeteprediker, zijn werk spreekt voor zich. In een interview met de Vlaamse krant De Morgen legt hij echter uit dat *lifestyle drugs* als heroïne alle remmingen wegnemen en persoonlijke isolatie stimuleren. 'De ultieme vraag die men moet stellen is dus of de heroïne-life-style inderdaad de levensstijl is die men wil aanhouden. Als je enigszins bij je verstand bent, moet het antwoord daarop nee zijn. Er is natuurlijk altijd sprake van een moreel standpunt, maar in *Trainspotting* heb ik geprobeerd zo weinig mogelij keen welbepaald oordeel op te dringen. [...] Ik zal niemand aanraden om drugs te gebruiken, net zomin als ik het iemand zal afraden.'

Zo zwart als de galgenhumor is in Trainspotting, zo grimmig is de toon die Welsh aanslaat. Denk niet dat er om de humor te lachen valt, het is de meest wanhopige vorm van overlevingsdrang die denkbaar is. Neem de scène waarin een junk, wiens

ene been onder de knie is afgezet vanwege een door het spuiten opgelopen bloedvergiftiging. Hartje Edinburgh poseert hij schaamteloos als oorlogsveteraan uit de Falklandsoorlog en klopt zodoende brave burgers geld uit de zak. Inclusief het huilende moedertje dat bij het zien van de junk aan haar zoon moet denken, die - inderdaad - is gevallen in de slag om de Falklands en hem haar laatste, zuur verdiende geld geeft. Kakelend van het lachen begeeft de junk zich naar zijn dealer, in de overtuiging dat het goed is te vechten voor je vaderland. Op hetzelfde punt blijkt de grimmige toon van Welsh. Iedereen, inclusief de Schotten, moeten eraan geloven.

> Ik heb geen hekel aan de Engelsen. Het zijn gewoon domme rukkers. Wij laten ons onderdrukken door domme rukkers. Wij kunnen niet eens een behoor-

> lijke, gezonde beschaving uitkiezen om ons door te laten onderdrukken. Nee, wij worden geregeerd door aderverkalkte *assholes*. En wat zijn wij dan? Het laagste van het laagste, het absolute uitschot van de aarde. De meest ellendige, kruiperige, zielige strontzooi die ooit in de geschiedenis van de mensheid is uitgescheten. Ik haat de Engelsen niet. Die gaan gewoon door met hun klootzakken]. De Schotten, die haat ik.

In een interview met Elbeth Etty (NRC Handelsblad van 3-10-1996) verklaart Welsh dat *Trainspotting* meer gaat over vriendschap, loyaliteit en verraad dan over drugs. ‘Het is een *coming of age*-roman, over de teleurstellingen van het volwassen worden, wanneer je merkt dat je vrienden veranderen naarmate hun karakters zich vormen. Ik heb met *Trainspotting* willen laten zien dat je niet moet generaliseren als het over junks gaat, het zijn allemaal individuen met specifieke karaktereigenschappen.’ Toch pleit hij geen enkele junk vrij. Hoe ellendig de omstandigheden ook zijn, heroïne is een *way of life*, omdat het het gevolg is van een door de betrokkene gemaakte keuze. ‘De junks in Edinburgh die ik beschrijf, hebben niets in hun leven. Geen opleiding, geen mogelijkheden, niets. Dat leidt tot een heel ander soort drugsgebruik dan bijvoorbeeld op een *middle-class* school, waar kinderen gaan gebruiken omdat dat de enige manier is om aandacht van ouders te krijgen. Maar in wat voor omstandigheden je ook verkeert, iedereen die aan de heroïne gaat, kiest voor een junkie-bestaan.’

Absurd

Nog geen jaar na *Trainspotting* verscheen de verhalenbundel *The Acid House* (1994). Volgens Chris Savage King (The Sunday Times, 16-4-1995) bewijst Welsh hiermee dat hij geen eendagsvlieg is. Wat we hier zien is ‘...a writer stretching his legs, trying out new things, skidding on thin ice, but never falling down.’

The Acid House is een verzameling van ongeveer twintig verhalen, variërend van minuscule sketches tot een lange novelle. Niet alleen de lengte van de stukken varieert, ook de stijl en toon verandert. Zo zijn er verhalen die qua inhoud en thema niet hadden misstaan in *Trainspotting*, of die, beter gezegd, het begin van een vervolg op die roman suggereren. Maar het is zeker niet ‘more of the same’. Zelfs de stukken die de bekende paden van het Schotse junkieleven bewandelen, tonen personages die verder zijn. Ze hebben gekozen of zijn verstoten, zijn verlaten of getrouwd, maar hebben zich allemaal ontworsteld aan de enge wereld van *Trainspotting*.

En dan zijn er de verhalen waarin Welsh duidelijk een andere toon aanslaat, ook als schrijver. In het verhaal ‘De zaak van Granton Star’ verandert de hoofdpersoon Bob Coyle in een totale dupo: hij verliest zijn plaats in het elftal, zijn baan, zijn vriendin en zelfs zijn ouders zetten hem buiten de deur. Dit alles omdat hij zo ongeloof lijk saai is en daardoor in feite zijn lot over zich afroept. In kaf kaïaanse sfeer ontmoet hij God, in de gedaante van een oude zuiplap, leunend tegen de bar (‘...ik ben niet dood, het kan me alleen geen fuck schelen allemaal’). Uiteindelijk verandert God hem voor straf in een dikke strontvlieg. Door deze volstrekt absurde wending neemt hij niet alleen de gedaante aan die hij kennelijk verdient, hij kan ook waar nemen (als een soort god) zonder waargenomen te worden. Het aanschouwen van het sado-masochistische seksspel van zijn ouders (eindelijk verlost van die lastige zoon) wordt hem fataal.

De absurditeit ten top, vermengd met een vleug SF en een dosis magisch-realisme vindt men in het titelverhaal. In dit verhaal lopen twee verhaallijnen door elkaar. Een hoogzwangere vrouw is op weg naar het ziekenhuis om te bevallen. Coco Bryce, een volstrekt doorgedraaide junk, belandt tegelijkertijd en in hetzelfde apocalyptische noodweer enkele zalen verderop in hetzelfde ziekenhuis met een *bad trip*. Als dan eindelijk de lang verwachte donderslag valt en de bliksem inslaat, worden de persoonlijkheden van de junk en de pasgeboren baby door de commotie van het vreselijke hellevuur met elkaar verwisseld. Het verhaal verloopt dolkomisch en tegelijk dieptragisch en eindigt met een Roald Dahl-achtig slot. De recensie van *The Acid House* van Joost Zwagerman in Vrij Nederland (6-12-1997) kreeg de kop ‘Afdaling in de onderwereld’ mee en dat is een rake typering voor het soort leven dat de verhaalpersonages lei- den. Het zijn stuk voor stuk eenlingen, die welis- waar een ander soort strijd leveren dan de eenzijdige strijd van de junks in *Trainspotting*, maar voor de meesten van hen staat de uitkomst tevoren vast. Welsh toont in dit

verhaal dat hij sinds zijn eerste roman niet positiever oordeelt over het lot van het individu op aarde.

Na de roman *Marabou Stork Nightmares* (1995), die met gemengde gevoelens werd ontvangen - er waren critici die suggereerden dat het goed zou zijn als Welsh even ophield met schrijven en eens een roman zou gaan lezen - kwam in 1996 *Ecstasy, Three Tales of Chemical Romance* uit. Ook hierover waren de critici niet onverdeeld enthousiast. De bekende Welshingrediënten begonnen nu wel erg bekend te worden en de ontwikkeling van de plot was voorspelbaar. Er werd dan ook met verwachting uitgekeken naar de derde roman van Welsh, Filth (in het Nederlands vertaald als *Smeris*), die in 1998 verscheen. De roman doet zijn titel eer aan. Het is het verhaal van rechercheur Bruce Robertson van de Edinburghse politie die met een aantal problemen te kampen krijgt. Hij moet erg lang wachten op de promotie waarvan hij vindt dat die alleen hem toekomt. Hij heeft huiselijke problemen: zijn vrouw is bij hem weggelopen en heeft hun dochter meegenomen, waarschijnlijk vanwege herhaalde gevallen van mishandeling. Verder heeft hij te kampen met een cocaïneverslaving die uit de hand dreigt te lopen en op het professionele vlak zit er geen enkele schot in het moordonderzoek waarvoor hij de verantwoording draagt. Bruce Robertson is het meest verachtelijke personage dat men zich kan denken. Hij is volstrekt egocentrisch en is bereid alles en iedereen op te offeren ter meerdere eer en glorie van zichzelf. Naarmate het boek vordert, blijkt dat Robertsons grootste probleem in hemzelf zit, letterlijk en figuurlijk. Figuurlijk in de vorm van uiterst traumatische jeugdherinneringen, die hem gemaakt hebben totwat hij is: een grote klootzak uit zelf bescherming. En letterlijk in de vorm van een lintworm die als personage in het boek optreedt en fungeert als Robertsons sprekende geweten.

Los van alle gruwelijke gedragskenmerken van de hoofdpersoon levert Filth ons een keiharde en onverbiddelijke aanval op het autonome bureaucratendom dat ons bestuurt en - erger nog - dat ons, als politiemacht, zou moeten beschermen, maar dat één bolwerk van corruptie en zelf verrijking is. Goed, niet alle smerissen zullen een verleden hebben als Bruce Robertson, maar na lezing van Filth kijk je toch anders tegen Oom Agent aan. Welsh toont in Filth aan dat hij de waanzin van *Trainspotting* achter zich heeft gelaten. Er heerst nog steeds paranoia, maar zijn wereld is wat overzichtelijker geworden. Welsh blijkt in staat tot het schrijven van een keihard maatschappijkritisch werk, zonder zich te beperken tot incrowd-wereldjes. Lodewijk Brunt vatte in Vrij Nederland zijn mening over *Filth* als volgt samen: '...een paar maanden uit het desperate leven van Bruce Robertson. Het is genoeg om een verpletterende indruk aan over te houden.'

Trainspotting in exeter

Over de term 'trainspotting' is al veel te doen geweest. De meest plausibele verklaring zit hem in de ogenschijnlijk volstrekt zinloze gewoonte om, langs de spoorbaan of op het station, in een notitieboekje de typenummers te noteren van passerende treinen. De junks in *Trainspotting* komen vaak bijeen op Leith Central Station om hun deals te sluiten. Het station is gesloten en vormt daarom een soort eindpunt - letterlijk en figuurlijk - voor de bezoekers. Als de agressieve Francis Begbie er in een van de verlopen zwervers zijn eigen vader herkent, slaan bij hem de stoppen door.

Op dinsdag 8 februari 1999 verscheen op Ceefax (BBC's teletekst) het bericht dat de Schotse schrijver Irvine Welsh in verband met openbare dronkenschap en geweldpleging was gearresteerd in de Engelse stad Exeter, en wel op het spoorwegstation.

> *Ton Heuvelmans (1945) was redacteur van het literaire tijdschrift* Diver *en vertaalde werk van o.a. William Burroughs, Paul Auster, Douglas Coupland, R.L. Stevenson, Germaine Greer en het in het Nederlands verschenen oeuvre van Irvine Welsh*.

Jan de Jong
Joseph O'Connor en het ongeschreven boek

> *He deals in exile, rock'n roll bands, broken marriages and redemption*
> [The Independent]

De carrière van Joseph O'Connor - en van een carrière kan na zo'n tien boeken wel gesproken worden - heeft zich bewogen van *cult* naar klassiek. Begonnen met een *coming of age*-roman waarin twee jongeren uit Dublin de boot naar Engeland nemen om in de Ierse traditie een bestaan elders te beginnen, schreef O'Connor zijn derde roman in een stijl die een overtuigende gooi doet naar de Grote Literatuur. Zijn debuut, *Cowboys and Indians*, was een atmosferisch boek, met een heldere stem en een *soundtrack* die bijdroeg aan het verhaal. *The Salesman* (onlangs in het Nederlands verschenen als *De verkoper*) zingt en neuriet ook hoorbaar, maar het boek leunt ook op de literatuur zelf. En waar de eerste roman het moest hebben van de stem en de bravoure, heeft *The Salesman een* ingenieuze constructie die maakt dat het boek wint bij herlezen. Een klassieker.

Cowboys & indians

Eddie Virago (de laatste drager van een Mohawk-kapsel in Dublin) en Marion Mangan verkassen allebei naar Londen. Hij is op zoek naar werk, liefst als muzikant, zij naar een abortuskliniek - de Ierse samenleving in een notendop. Eddie en Marion raken verliefd en de bloei en neergang van hun relatie is een hoofdlijn in het verhaal, zij het dat we de romance lezen als een projectie van Eddie. We zien vooral zijn wisselende gemoedstoestanden, zijn innerlijke wereld. Marion kennen we slechts van buitenaf, uit haar woorden en gedragingen. We zijn maar eenmaal met haar alleen, in de abortuskliniek. Toch krijgt zij volop contouren (als Eddie haar dumpt, is de lezer nog verliefd op haar). Eddie is een soort held uit een vlegelroman. Iemand zegt in het boek dat iedereen hem uiteindelijk aardig vindt, en dat lijkt wel zo, maar we moeten er veel voor op de koop toe nemen. Hij gedraagt zich niet fraai tegenover Marion, hij liegt tot op de laatste bladzij honderduit en hij bedriegt zijn loyaalste vrienden.

Eddie en Marion komen in Londen in een hotel te wonen en hebben elk hun baantjes. Eddie is gitarist en start een bandje, The Honey Bees. Zodra ze een wat smoezelige manager met veel praatjes ontmoeten, verandert de naam in The Diehards en dankt Eddie drie bandleden af. Eddie ontmoet - hij heeft Marion dan al stilletjes de bons gegeven - Salome Wilde, presentatrice van een kunstprogramma en oud-klasgenote. Zij ontfermt zich over hem, maar wel op haar eigen condities, en organiseert een tv-optreden voor The Diehards. Zij confronteert Eddie met zijn eigen tegenstrijdigheden en stimuleert hem zijn leven bijeen te rapen. Het eerste dat revisie behoeft, is de breuk met Marion. Daarvoor blijkt het te laat: Marion woont getrouwd en wel weer in Donegal. Een verse opdoffer is de dood van zijn vriend Dean Bean, een vegetariër die zijn naam Dean Butcher heeft afgezworen (Dean is gemodelleerd naar O'Connors vriend Charlie Butcher, die zijn achternaam in Barley veranderde. Een erratum in de eerste druk van het boek attendeert de lezer erop dat Dean ‘seems occasionally to think his name is Charlie.’). Dean Bean was in de eerste helft van het boek een *running gag*. Iedere bekende en onbekende van Ierse af komst die Eddie in Londen ontmoet, vraagt of hij ‘Dean Bean soms kent’.

Cowboys and Indians is een plaatsbepaling. Ierse jongeren worden gevoed door de Engelse cultuur - muziek, televisie, tijdschriften - en Eddie Virago's talenten en tekorten zijn, in O'Connors eigen woorden, de deugden en ondeugden van Ierland. Pretentieus gezegd is de onderliggende vraag van het boek: wat is de Ierse identiteit? De titel verwijst ook naar religieuze tegenstellingen - *Cowboys and Indians* is *slang* voor katholieken en protestanten. Een speelsere sleutel voor de titel geeft het boek zelf. De Indiase hotelier meneer Patel heeft als slogan: ‘You've tried the cowboys, now try the Indians.’

Het boek stelt kwesties als de eigenheid van Ierland overigens maar terloops aan de orde. Iedere beschouwelijke inslag is vreemd aan het verhaal - het boek

leest als een film met een geluidsband. Op die band klinkt het rumoer van luidruchtig overgeven (een recensent telde na dat daar vijf hele bladzijden aan gewijd worden - ‘Throwing up in Ireland’, kopte de bespreking) en dronkemansmuziek (‘they groped each other off while the rhythmic screech of The Pogues' Fairytale of New York boomed through the locked fire escape’).

Joseph O’ Connor (foto. Bert Jippes/Drents Groningse Pers)

True believers

De bundel *True Believers* bevat een aantal verhalen die duidelijk voorstudies zijn voor *Cowboys and Indians*. Het openingsverhaal over Eddie Virago - ‘Last of the Mohicans’ - werd bekroond met de Sunday Tribune Short Story Award. ‘Mohicans’ is een verwijzing naar Eddies kapsel. De titel van de bundel is overigens al te ironisch. Het is immers eerder zo dat bijna alle personages een grote verandering in hun leven aangaan of overwegen. Ze zijn geen ware gelovigen; ze vallen juist van hun geloof.

O'Connor toont in zijn bundel een affiniteit met het *dirty realism* (de term is van Granta-redacteur Bill Buford) van Amerikaanse schrijvers als Raymond Carver en Richard Ford. De Ford van *Rock Springs* klinkt er nog het meest in door. Juist Richard Ford excelleert in verhalen waarvan de spanning niet in de plot zit, maar die leiden tot een veelzeggende metafoor, een beeld. Geen ontknoping, maar wat Joyce een epifa-nie noemde. De hoofdpersoon van Joyce' *Stephen Hero* definieert het begrip aldus: ‘a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.’ O'Connors verhaal ‘Glass houses’ eindigt in een paar zinnen die de essentie van zo'n epifanie raken: ‘Fred Murray sat down. He found himself wondering why that smell made him feel so uneasy, and if it was possible to turn such an unspeakable thing into words.’

In O'Connors werk zijn overigens geen dankbare referenties aan Joyce als leermeester te vinden. Joyce figureert er vooral als het speeltje van de Ierse toeriste-

nindustrie: Ierse kroegbazen noemen hun uitspanning graag naar een personage uit *Ulysses* en wandelroutes volgen de voetsporen van Leopold Bloom en Stephen Dedalus, maar authentieke interesse voor literatuur mankeert in Dublin. De scène in *The Salesman* waarin een poster van James Joyce in flarden van de muur hangt is met sardonisch genoegen geschreven.

Desperadoes

Desperadoes heeft duidelijk baat gehad bij de tijd die O'Connor doorbracht als fondsenwerver voor de Sandanistas in Nicaragua. Hij weet waarover hij praat, de *couleur locale* geeft blijk van authenticiteit. Johnny Little is vermist geraakt in Nicaragua en is vermoedelijk dood. Hij reisde daar rond als lid van de rockband The Desperadoes. Zijn ouders, Frank en Eleanor, reizen af uit Ierland om hem thuis te brengen. Na veel omzwervingen treffen ze hem levend aan in een gevangenis. Hij heeft zich laten verleiden tot drugshandel in samenspraak met de contra's. De zoektocht wordt uitgevoerd in het kleurrijke gezelschap van de overgebleven bandleden. De groep doet denken, maar dat is wel een erg makkelijke associatie, aan Roddy Doyles legendarische Commitments. De Desperadoes brengen niet de soul naar Dublin, maar de rock'n roll naar Nicaragua (als ze zich aan salsa wagen worden ze weggefloten: de culturele revolutie heeft de voorliefde voor Amerikaanse muziek niet aangetast). Joey ‘The Lips’ Fagan uit *The Commitments* heeft zelfs een pendant in de religieuze *weirdo* Lorenzo. Het verhaal is avontuurlijk, het land is in oorlog, maar de politiek trekt niet het meest de aandacht. Het zwaartepunt ligt bij het huiselijke drama van Frank en Eleanor. Ze zijn jaren geleden gescheiden en komen er nu, met alle afstand van tijd en plaats, toe hun verhouding te bespreken. Het gegeven van een gebroken gezin was, op de achtergrond, ook al present in *Cowboys and Indians* en zal terugkeren in *The Salesman*. O'Connor schrijft er over met veel empathie en met een voorliefde die bij een schrijver van zijn leeftijd verrast. Sentiment is hem niet vreemd, maar het sentiment is juist gedoseerd. In vergelijking met *Cowboys and Indians* is *Desperadoes* een klassieke roman. Het is een omvangrijk, breed opgezet verhaal. O'Connor moet immers twee histories tegelijk vertellen: de Nicaragua-queeste en de voorgeschiedenis van het gezin van Frank en Eleanor. De lichtvoetigheid is niettemin nog steeds prettig aanwezig en van tijd tot tijd wordt er weer vol overtuiging gekotst (in het vorige boek ‘als een fruitautomaat’, hier als een eenarmige bandiet).

Red roses and petrol

Tussen zijn tweede en derde roman schreef Joseph O'Connor een toneelstuk. *Red Roses and Petrol* is een geslaagd familiedrama dat een brug vormt tussen de romans. Na de *rock'n roll novelist* kondigt zich hier de schrijver van een psychologische roman aan. Moya's echtgenoot Enda is overleden en het gezin komt naar huis voor de begrafenis. De kinderen, Medbh (Iers voor Maeve), Catherine en Johnny, hebben onderling het nodige uit te vechten. Ze hebben elk manieren gevonden om aan hun getroebleerde jeugd te ontsnappen: Medbh is een *dropout* die thuis is blijven wonen, Catherine heeft eerst gekozen voor drugs en daarna voor emigratie en Johnny is uitgeweken naar Londen en haalt zijn gram bij een psychiater.

Dankbaar terugkijken op het leven van de overledene is er niet bij. Enda's blazoen blijkt niet zuiver en er is het een en ander verzwegen. Het stuk is dan ook een klassieke afrekening met familiegeheimen. Catherines vriend Tom is de buitenstaander, die de rol heeft die Nick en Honey ('get the guests') vervullen in Who's *afraid of Virginia Woolf*? Het gehele stuk ademt sterk de sfeer van Albee.

Het lijkt erop dat *Red Roses and Petrol een* katalyserende functie heeft gehad in O'Connors schrijverschap. Het thema dat in allerlei gedaanten in zijn werk terugkomt - er loopt een spoor van gebroken huwelijken door de boeken - krijgt in het toneelstuk voor het eerst de centrale aandacht: het helen van de breuklijnen in een familie. In een interview zei O'Connor ooit dat je pas volwassen bent als je je ouders kunt vergeven. Zelf komt hij, naar eigen zeggen, uit het prototype van een disfunctionele familie. Elk van zijn boeken is - waar het om dat thema gaat - vanuit eenzelfde blauwdruk geschreven. Een middelbaar echtpaar kijkt, afzonderlijk of samen, terug op de brokstukken van een huwelijk en vanuit het perspectief van een later tijdstip vindt er een evaluatie plaats van hoe dat heeft kunnen gebeuren. Moya en Enda zijn bij elkaar gebleven, maar in hun huwelijk zijn de scheurtjes zichtbaar die elders

de breuk aankondigden. O'Connor schrijft geen sleutelromans, maar de thema's liggen hem na aan het hart.

The salesman

Met *Desperadoes* schreef O'Connor al een spannend verhaal met de verteltechnieken die daarbij te pas komen. In *The Salesman* is het thrillerelement veel sterker - een verhaal over wraak (en de onmogelijk heid daarvan) ontwikkelt zich stukje bij beetje tot een grimmige *pageturner*.

Maeve Sweeney is bij een overval op het tankstation waar ze werkte mishandeld en in coma geraakt. Tijdens de rechtszaak ontsnapt een van de vier daders, Donal Quinn. Billy de vader van Maeve, besluit haar te wreken. Het verhaal wordt verteld in vier episoden. In het eerste deel begint Billy een lange brief aan zijn dochter. Hij vertelt haar hoe hij tot zijn besluit kwam om Quinn te vinden en eigen rechter te spelen. Hij beschrijft hoe hij planmatig zijn wraak beraamt. Zijn motieven zijn niet eenduidig: er valt meer te vereffenen dan een brute roofoverval. Billy geeft een verantwoording van zijn leven tot dan toe. Dat leven is geruïneerd door zijn alcoholisme en door het verlies van zijn vrouw Grace. Grace heeft hij verspeeld in een reeks alcoholische incidenten. Billy was ooit leraar en hij las veel. Hij is zijn positie kwijtgeraakt door zijn veelvuldige absenties. De schaarse literaire referenties in het boek herinneren eraan dat Billy ooit een belezen man was. Als hij in *een flashback* wordt gekarakteriseerd als een boekenwurm is dat een schokkend gegeven: de Billy in het verhaal manifesteert zich als een vertegenwoordiger in schotelantennes met nog louter verkooppraatjes. De waarheden die hij te berde brengt zijn ook de wijsheden van de verkoper (Ze beginnen steevast met ‘A good salesman...’). Een poos nadat hij gescheiden van Grace is gaan wonen - een formele scheiding behoorde in Ierland nog niet tot de mogelijkheden - verongelukt zij. Zijn dochter Maeve woont dan al enige tijd bij hem (de thuiswonende dochter Medbh uit *Red Roses and Patrol* lijkt een voorstudie voor Maeve). Grace is dan ook afwezig tijdens het grootste deel van het verhaal van *The Salesman*. Toch is zij dankzij Billy's terugblikken, afwisselend warm van toon en verbeten van wrok, een van de hoofdpersonen. De reconstructie die Billy ten behoeve van Maeve maakt van zijn huwelijk is gevoelvol, schrijnend zelfs. Hij schrijft zijn verhaal evenzeer aan Grace als aan Maeve.

In het tweede deel heeft Billy Quinn opgesloten in het vogelhok. Toen Grace Billy voor het laatst bezocht in zijn huis in Dalkey (een voorstad van Dublin) merkte zij op dat de volière in de achtertuin wel een gevangenis leek. Billy blijkt een onbarmhartige cipier. De stijl in dit deel wordt staccato, het onderwerp van de zin wordt vaak weggelaten. De korte aantekeningen worden opgeschreven in het kerkelijk dagboek dat Billy's vriend Sean, die pries ter is, heeft laten liggen. De dagspreuken in de agenda vormen een cynisch commentaar op de gebeurtenissen.

In het derde deel hebben de verhoudingen zich drastisch gewijzigd. Quinn tiranniseert nu Billy - aanvankelijk fysiek, maar nadat hij hem heeft vrijgelaten uit zijn kooi ontstaat er een gevangenschap waarin Billy niet wordt vastgehouden door de tralies, maar door het mentale overwicht van Quinn. Billy is niet vrij. Als Billy zich een uitstapje naar zee veroorlooft, ziet hij een zeehond in de golven. ‘It had a silver fish in his mouth. The fish was wriggling hard and trying to escape but the seal had its jaws clamped shut.’ Er ontstaat een macabere vorm van voordeurdelen die heel geleidelijk overgaat in een situatie waarin beide mannen samen een huishouden

voeren. Er ontwikkelt zich zelfs een taakverdeling: Billy zorgt voor brood op de plank, Quinn doet klusjes en maakt schoon. Dit gedeelte van het boek is een *tour deforce*. Het samenzijn van de twee mannen is immers strijdig met de wraakgevoelens die aan de oorsprong stonden van Billy's actie. Dat de lezer de nieuw ontstane situatie accepteert, getuigt van O'Connors psychologisch inzicht. Ieder stapje dat de lezer met Billy in Quinns richting moet maken, moet geloofwaardig gemaakt worden. Billy heeft zich laten kennen als een beschadigd man die niet tevreden kan zijn over zijn leven. Als hij Quinn in de rechtbank ziet, overvalt hem al de gedachte: ‘Sometimes I even found myself imagining that I was him. I suppose I must have wanted to know how he felt.’ Als Quinn in de volière opgesloten is en de af kickverschijnselen van een verslaafde imiteert, kijkt Billy dat met afgrijzen aan: hij ziet zijn eigen kliniekverleden voor zijn ogen. Die identificatie - het dubbelgangersmotief dat zoveel literaire romans draagt - legitimeert de wending die het verhaal neemt.

In het korte vierde deel vindt - laat ik er summier over zijn - een tweeledige ontknoping plaats. Billy vindt iets wezenlijks uit over zijn leven en Quinns lot wordt bezegeld.

Met *The Salesman* schreef O'Connor - als dat het goede woord is - zijn grote familieroman. De keus voor de thrillervorm (een genre waartoe veel literaire schrijvers zich tegenwoordig bekeren) is deels misleidend. Hitchcock - nu ik het toch over thrillers heb - maakte in zijn verhaal dikwijls gebruik van wat hij de McGuffin noemde: een verhaalelement waarvoor de verteller veel aandacht vraagt, terwijl het wezen van de handeling zich elders afspeelt. Toegegeven, het is een fors *overstatement*, maar het thriller verhaal zet ook hier de lezer op het verkeerde been. De eisen die de verwikkelingen aan Billy stellen, zijn belangrijk in het verhaal, maar hij wordt voortdurend teruggeworpen op wat hij van zijn leven heeft gemaakt. Hij heeft zijn huwelijk en veel meer van zijn leven eenvoudigweg verzopen. *The Salesman* is een dodelijke studie van alcoholisme. Billy waadt, beschonken als hij is, door drijfzand en dat is voelbaar op iedere bladzij van zijn drinkend bestaan.

De *soundtrack* die zo uitbundig aanwezig was in *Cowboys and Indians* is in *The Salesman* soberder van toon. Het boek begint met een fraaie sfeerschets van het enige concert dat de Beatles in Dublin gaven. De datering is apocrief, maar er is zo'n concert geweest en afgaande op de beschrijving zou O'Connor erbij geweest kunnen zijn. Ook in *The Salesman* worden weer bandjes geformeerd. Billy's schoonzoon komt terug uit Australië en zoekt een bandje in Dublin. Maeves eerste vrijer heeft The Spanish Inquisition verlaten voor Vatican Two. Een belangrijk terugkerend muzikaal thema wordt gevormd door de *rebel songs* die Quinn op zijn repertoire heeft (er is ook nog de *murder ballad* 'Rose Connolly' - het is al met al geen fijnzinnig genre). Met al hun adoratie van martelaarschap vormen ze een grimmige verbindingsstreep tussen de crimineel Quinn en het politieke geweld dat lang gekoesterd is, ook in de Ierse republiek. Ik moest denken aan de broertjes McCourt die in *Angela's Ashes* door hun dronken vader uit bed worden gehaald om samen met hem weer zo'n bloedstollende ballade te zingen.

De waanzin van koning sweeney

The Salesman is op heel onnadrukkelijke wijze gebaseerd op een Ierse mythe. Het verhaal van koning Sweeney heeft tenminste twee literaire bewerkingen gekend. Seamus Heaney baseerde zijn theatertekst *Sweeney Astray* op de oude teksten waarin het verhaal is overgeleverd. Flann O'Brien wijdt er een episode aan in zijn roman *At Swim-two-Birds*. Koning Sweeney (geen historische, maar een mythische figuur) verlaat in verwarde toestand het slagveld. De priester Ronan Finn zet een kerk uit op Sweeneys grondgebied en bij het horen van de bel die de priester doet rinkelen ontsteekt Sweeney in hevige toorn. Hij rent naakt naar Ronan toe en gooit het psalmboek van de priester in het water. Sweeney wordt intussen weer tot de strijd geroepen. Ronan krijgt zijn psalmboek weliswaar dankzij een wonder ongeschonden terug, maar spreekt desondanks een vloek uit over Sweeney, die daarop in een vogel verandert. Hij fladdert rusteloos door Ierland en Engeland. Zijn tijdelijke rustplek is Glen Bolcain. Een andere is de kerk van Swim-two-Birds waarnaar O'Brien zijn roman vernoemde.

De parallellen met de Sweeney-mythe zijn niet nadrukkelijk, maar de moderne versie valt gemakkelijk over de mythe te leggen. Billy Sweeney cultiveert een eigentijdser waanzin, een heilige woede over het lot van zijn dochter. Hij wordt net

als de gekke koning een zwerver, totdat hij zijn vijand heeft opgesloten. Daarna wordt Billy zelf een gekooide vogel. Ook buiten de kooi fladderen er voortdurend Latijnse vogelnamen en beelden van vogels als een mantra door zijn hoofd. Aan het slot van het boek ondergaat Billy Sweeney een heel persoonlijke vervloeking van zijn vriend Seàn, wiens achternaam Ronan is. Als koning Sweeney zich in de strijd mengt heet de tegenstander Donal, net als Quinn. En ten slotte vinden Grace en Billy een huis in Dalkey dat Glen Bolcain heet. Als ze het huis inspecteren leidt de bewoner ze rond in de tuin en geeft namen aan alle bomen die er staan. De opsomming roept een krachtige echo op van Sweeneys ode (in het middendeel van *Sweeney Astray*) aan alle bomen die hem tijdens zijn jarenlange vlucht gastvrijheid hebben verleend. In *The Salesman* komt een enkele verwijzing voor naar Seamus Heaney. Aan het begin van het boek herinnert Billy zich een regel uit een oud gedicht, van de zestiende-eeuwer Robert

Herrick, dat hij Heaney hoorde voorlezen voor de radio.

Een duidelijker verband met de Sweeney-mythe wordt gelegd als Billy - we bevinden ons dan in de fase van het verhaal waarin hij de gevangene van Quinn is - een angstdroom heeft waarin hij door een veld bij de zee loopt en oorlogsrumoer hoort. De herrie neemt toe en Billy houdt zijn handen tegen zijn oren. Seàn verschijnt voor hem, met een klok in de ene hand en een speer in de andere. De hele scène is een replica van de confrontatie tussen Sweeney en Ronan in *Sweeney Astray*. Aan het eind van *The Salesman* is Billy's dochter Lizzie op bezoek met haar kinderen. Kleindochter Erin kijkt Billy indringend aan en vraagt hem: ‘Are you Sweeney?’ Zo heeft nog geen personage hem toegesproken. Erin is bovendien de literaire naam van Ierland - ik waag me niet aan een interpretatie, maar deze referentie suggereert in elk geval dat Sweeney meer is dan Billy alleen.

Het ongeschreven boek

Joseph O'Connor manifesteert zich, om een term van Jeroen Brouwers te gebruiken, als een oeuvrebouwer. In Brouwers' opvatting past de term bij schrijvers die de volmaakte vorm zoeken voor wat ze te zeggen hebben - in hun werk verwijst alles naar elkaar.

O'Connors verhalende werk heeft terugkerende thema's waarop gevarieerd wordt. Zijn jeugd en familie heeft hij tot fictie verheven. De verhalen vormen geen transparante autobiografie, maar zijn een literaire manier om de krachten die de schrijver gevormd hebben te bezweren. O'Connor heeft zelf in interviews elementen geïdentificeerd die terug te voeren zijn op zijn eigen leven. Zijn moeder verongelukte enkele jaren nadat zij en haar man uit elkaar gingen. Dit gegeven figureert in *The Salesman*. Als Joseph van haar dood hoort, belt hij het ziekenhuis omdat hij niet gelooft wat hij gehoord heeft. Deze scène komt voor in *Desperadoes* en in het verhaal ‘Freedom of the press’. Er wordt wel gezegd dat O'Connor graag zichzelf citeert. In triviale zin is dat waar: in zijn meer journalistieke boeken is zijn uitgangspunt dat een goede grap niet vaak genoeg verteld kan worden - dat leidt tot plezierige momenten van herkenning. In de romans en verhalen dragen diezelfde herhalingen en variaties op een thema eraan bij dat de boeken onderling een hechte samenhang hebben. De thematiek kristalliseert zich uit en wordt verdiept. De boeken zijn een fraaie uitdrukking van een kalenderwijsheid uit de mond van Billy: ‘If I have learned anything at all [...] it is that every single statement on the subject of human morality that containss the word “we” is a lie.’

O'Connor zegt graag in interviews dat hij schrijven een vak vindt, waarin je beter kan worden.

Het kenmerk van oeuvrebouwers is dat ze niet op zoek zijn naar de stof voor een nieuw boek. Het verhaal is immers altijd hetzelfde verhaal. Het lijkt vreemd om O'Connor in die traditie te plaatsen. Hij schrijft verhalen en construeert plots die in Dublin, Londen en Nicaragua zijn gesitueerd. De ontwikkeling van zijn werk is echter middelpuntzoekend. Waar zijn personages ook heen gaan, de schrijver is onderweg naar de kern van wat hij te zeggen heeft. En het boek waarin dat uiteindelijk gebeurt moet nog geschreven worden. Altijd.

Jan de jong (1955) is taalkundig. Hij promoveert eerdaags op een proefschrift over kindertaalstoornissen.

Jeroen Vullings
Een coma is net zo van deze tijd als polyester
In gesprek met Douglas Coupland

Douglas Coupland, willens nillens de vader van de term *Generatie X* - 'het X-woord' noemt hij het nu zelf - wil er niet meer over horen praten. Toch is deze schrijver tegen wil en dank een proever van de *Zeitgeist*, getuige zijn jongste roman *Vriendin in coma*. En wat blijkt? Ironie is *out*. Goudvissen zijn i*n*.

Naar de tandarts

Zijn reputatie is hem al vooruitgesneld. De Canadese cultauteur Douglas Coupland (1961) zou on-interviewbaar zijn en zich gedragen als een onhandelbare prima donna. De gesprekken die hij gevoerd heeft met de pers in Londen, de eerste aanlegplaats op zijn Europese tournee, moeten rampzalig verlopen zijn. Het dieptepunt van die reeks conflictsessies was wel de ontmoeting met een journalist van de Volkskrant.

Enkele flarden: 'Ik ga hier niet zitten discussiëren over mijn boek. Daarvoor ben ik niet hier.' 'Denk je dat ik hier ga zitten vertellen waar dat boek over gaat? *No way*.' 'Ja, dat is een redelijke vraag, maar niet een die ik ten overstaan van de internationale media ga beantwoorden. Het is mijn privéleven, dat is alles wat ik heb.' 'Je vragen hebben me een shithumeur bezorgd. Ik kan mijn stemming niet goed verbergen.' 'Je gelooft me niet, daar komt het op neer. [...] Omdat je deel uitmaakt van de pers. Je wordt betaald om dingen niet te geloven.'

Een kranteninterview is doorgaans toch niet de meest geschikte plek om expliciet kritiek te uiten, om over de weergave van een woordenwisseling nog maar te zwijgen. Meestal ligt het accent op de informatie over het werk van een schrijver en de daaraan gerelateerde ideeën. Toen ik de bewuste journalist dan ook vroeg waarom hij ervoor gekozen had die confrontatie zo rauw te registreren, vertelde hij dat het gekibbel zijn enige materiaal was. Uit de recente vraaggesprekken met Coupland in de Engelse zondagskranten kon hij niet putten, want die gaven dan wel geen irritatie weer, maar inhoudelijk waren ze verdacht schraal - alsof er niets aan de orde kón komen.

Coupland interviewen lijkt op naar de tandarts gaan. Terwijl ik voor de Amsterdamse hotelsuite zit te wachten tot het mijn beurt is, komt mijn voorganger lijkbleek naar buiten. Coupland had een woedeaanval gehad, alle vragen afgekeurd en de bijeenkomst meermalen voortijdig willen beëindigen. Op zijn nieuwe roman *Vriendin in coma* (*Girlfriend in a Coma*) had hij niet diep in willen gaan en ook persoonlijke vragen waren taboe. Dat belooft wat.

Coupland ziet er, wanneer ik binnenkom, inderdaad wat verwilderd uit. Hij lijkt bijzonder slecht op zijn gemak. Verzonken in een reusachtige leren sofa, het hoofd diep op de borst gezonken, vervaarlijk in de baard mompelend, stelt hij zich voor: 'Ummmm... Douglas... ummmpf.' Dan is het stil. Met een lege blik staart hij naar buiten, waar de vogels onbekommerd fluiten. 'Vragen,' zegt hij op vlakke toon. Ik staar naar mijn blaadje duchtig voorbereide, opeens huiveringwekkend analytische vragen, leg het terzijde en waag de gok.

Ik heb begrepen dat de interviews stroef verlopen. Wat is er aan de hand?

Europeanen zijn ánders. Ieder land verschilt. Soms begrijp ik de vragen niet. Ik weet nog steeds niet wat mij zojuist gevraagd is. En daarvoor was er een

Nederlandse journalist in Londen, die ongeveer dezelfde vragen stelde. Ik denk dat het iets typisch Nederlands is, een aspect van de cultuur dat ik niet begrijp. Ze vragen me, al dan niet geparafraseerd, naar de betekenis van het leven. Op een manier van: alsjeblieft, vertel het me en als je het niet zegt, ben je een gore hufter. Wekenlang ben ik bevraagd door de pers in Noord-Amerika, en geen van de vragen kwam in de buurt van wat ze hier van me willen weten.

Is dat slecht?

Voor mij voelt het spreken over de betekenis van het

leven als iets pornografisch. Het is vies om over zulke dingen op zo'n manier te praten.

Als je naar een interview in zo'n ochtendtelevisieprogramma kijkt en iemand antwoordt te snel, weet je dat zowel de vraag als het antwoord al van tevoren bekend waren. Dan kijk je dus naar een oefening in acteren. Ik dacht juist dat het integer is om mij niet zo te gedragen en op de automatische piloot wat bla-bla uit te stoten. Als ik rustig ben, probeer ik de tijd te nemen om de vragen te beantwoorden. Maar dan verwacht ik ook respect terug.

Er gaan hier de hele tijd dingen verkeerd. Ik had een bijzondere ervaring toen ik gisteren door iemand van de Belgische radio werd geïnterviewd. Het was een goed gesprek, we zijn de diepte ingegaan. Maar net toen het voorbij was, ontdekte de reporter dat hij de aan-toets vergeten had in te drukken. Ik moest het helemaal overnieuw doen. Maar alle emotie was verdwenen en het voelde mechanisch en raar en nu heb ik er helemaal genoeg van om over mezelf te praten.

Wat voor eisen stel je aan je lezers?

Ik ben de lezer. Aan een publiek denk ik nooit bij het schrijven, bij geen van mijn boeken heb ik dat gedaan. Van de mensen die geïnteresseerd zijn in mijn werk veronderstel ik altijd dat ze eveneens op een extreme geografische plek als mijn stad Vancouver wonen, dicht bij de onmetelijke wildernis. Kenje Vancouver? Het is een deltastad met anderhalf miljoen inwoners. Ik kom uit West-Vancouver en zoals ik schreef in Polaroids *from the Dead* is Vancouver het einde van de beschaving in Noord-Amerika. Als je in Noord-Vancouver de bergen over gaat, is er niets meer tussen jou en de Noordpool; de eeuwigheid strekt zich voor je uit. Dat ik ook lezers in Koeweit en Afrika heb, verbaast me. Ze zullen zich wel aangesproken voelen door het persoonlijke element in mijn boeken.

Douglas Coupland (foto: Robert Karpa 1996)

Je probeert via je vraag verder af te tasten waarom het af en toe mis gaat met die interviews. *Vriendin in coma* ís mijn meest persoonlijke tekst, de roman waartoe de eerdere boeken en de onbeantwoorde vragen daarin geleid hebben. Het is moeilijk om daarover te spreken, omdat dit boek mij uit een depressie haalde en een

existentiële verandering weergeeft in mijn leven. Toen ik zesentwintig was geloofde ik nergens in. Nu geloof ik dat er beslist iets is om in te geloven. Maar ik weet niet wat het is. Is dat niet een mooie technische definitie van hoop? En dit boek gaat uiteindelijk over niets anders dan identiteit en de noodzaak tot verandering. De titel van *Vriendin in coma* heb ik ontleend aan een liedje van de Britse jaren tachtig-popgroep *The Smiths*. Hun muziek was de *soundtrackvan* een heel mistroostig gedeelte van mijn leven en ik ben nog steeds dankbaar dat ze er toen waren. Natuurlijk zijn mijn boeken geen autobiografieën, maar de waarheid is dat alles wat je opschrijft autobiografisch is, een boodschappenlijstje, een boek, een essay. Ik denk dat ik een paar lenzen en filters tussen mezelf en het eindproduct heb geplaatst, maar het is, zeker in meer spirituele zin, autobiografisch.

Ieder nauw verholen gebrek aan waardering voor mijn boek bij de pers, dat tot uiting komt in een ironisch

toontje of gemakzuchtig gegooi met simpele termen, ervaar ik daarom als een regelrechte belediging. Mijn eerste reactie is dan te roepen: *fuck you*, het is allemaal oprecht, waar praat je over?

Hoe oud ben jij? Oké, je bent dus van mijn generatie. Hopelijk voel jij je aangesproken door *Vriendin in coma*. Ik heb hier gepraat met van die oudere kerels, vijfenveertig en zo, die zijn zo *fucked*. Mijn God, wat is er in hun levens misgegaan?

In coma

In Microslaven *komt al een comateuze moeder voor en nu is het in dit boek weer raak. Wat fascineert je zo aan die toestand?*

In de jaren zeventig waren er drie gebeurtenissen die mij op dat spoor hebben gezet. Een ervan was de kidnapping van Patricia Hearst in Berkeley in 1973. En in 1979 werden de kinderen van een Duitse industrieel ontvoerd. Wat de slachtoffers gemeen hadden, is dat ze tijdens hun gevangenschap op een extreme manier veranderd zijn, andere mensen geworden - Hearst werd zelfs een terroriste. Maar de meeste indruk maakte in 1975 de Karen Ann Quinlin-zaak op mij. Dat meisje leefde in Morristown, New Jersey en op een feest had ze twee drankjes gedronken en wat tranquillizers genomen. Geen buitensporig gedrag dus, maar ze belandde in coma. Heel triest, maar zulke dingen gebeuren. Wat haar geval buitengewoon maakte, was dat haar religieuze ouders aan het ziekenhuis vroegen om de beademingsapparatuur te verwijderen. De directie van het hospitaal realiseerde zich dat ze dan medeplichtig zouden zijn aan moord of op zijn minst aan een vorm van euthanasie. Het werd de eerste juridische zaak van dit type in de Amerikaanse geschiedenis, en dat proces sleepte zich twee jaar voort. Aan het eind van die tijd verwijderde de familie de beademingstoestellen en, wat vaker gebeurt, ze bleef daarna nog acht jaar in leven. De enige foto die van Karen Ann Quinlin bestond toen ze in coma raakte, was de foto in het jaarboek van haar middelbare school. Die verscheen in iedere krant overal ter wereld, steeds maar weer opnieuw, en het kreeg zodoende de werking van een Andy Warhol-schilderij dat tot leven komt. Mensen zeiden in die tijd dat het leek of Karen zich op die foto in het hiernamaals bevond. Toen ontstond mijn fascinatie.

Ik breng coma niet in verband met een waarde als Verlies', maar ik zie het als een metafoor voor volledige transformatie. Een van de voornaamste doelen in het bestaan, als je het kunt, is om tijdens je leven, in hetzelfde lichaam, te reïncarneren. Zodat je een honderd procent nieuwe persoon wordt. De romantische visie op het verschijnsel coma is dat je aan gene zijde bent geweest en dat je nieuws mee terug zult nemen dat zo onweerstaanbaar is, dat een verandering er het resultaat van is. Het meer praktische denkbeeld is dat nadat je ontwaakt uit een comateuze toestand van zo'n twintig jaar, de wereld zo veranderd zal zijn dat je vanzelf een radicaal andere persoon bent geworden. Zoveel dingen zouden zijn veranderd terwijl je buiten bewustzijn was dat je puur door je afwezigheid al heruitgevonden zou zijn. Die laatste overtuiging vind ik het interessantst.

In mijn roman ontwaakt het meisje Karen na 6531 dagen te hebben geslapen uit een coma. Stel je voor, dat is een periode van zeventien jaar, tien maanden en zeventien dagen lang. Al haar vrienden zijn ouder geworden, ze hebben de jaren tachtig zonder haar beleefd en nu zijn het gedesillusioneerde dertigers in de diep-ironische jaren negentig. Ik ben nogal bekritiseerd omdat dit een te bizar verhaal zou zijn, omdat artsen aannemen dat iedereen die een jaar in coma doorbrengt

nooit meer wakker wordt. Maar in Kentucky is een man na zes jaar wakker geworden! Helaas is hij geleidelijk weer weggeraakt, net als in die film *Awakenings*. Wonderen bestaan.

Een van je personages ziet het verschijnsel coma ook als een bijproduct van het moderne leven.

Voor de Tweede Wereldoorlog bestonden er nauwelijks comapatiënten. Toen gingen mensen gewoon dood. Een coma is net zo van deze tijd als polyester, postindustrieel puin, jetlag en microchips. De mens gunt zich tegenwoordig geen tijd meer, want de wereld is hard en efficiënt geworden en daar is men nog trots op ook. Dat is iets waar Karen zich na haar terugkeer in de maatschappij aan stoort. Immers, wat voor zin heeft het om efficiënt te zijn als je je leven efficiënt zinloos gemaakt hebt? Karen verklaart het feit dat ze in coma raakte later uit haar wens om eeuwig te slapen, als enige manier om aan de tijd te ontsnappen. Ze ziet in dat ons besef van tijd het enige is wat ons onderscheidt van andere schepsels op aarde. Ze is uit

haar coma ontwaakt opdat ze het heden kan zien door de ogen van het verieden; zodoende kan ze zien hoe de wereld geworden is in vergelijking met haar verwachtingen uit de jaren zeventig. Het grootste verschil tussen de oude en de nieuwe wereld is dat wat we onderweg kwijt zijn geraakt: geloof, wijsheid, verdriet, slechtheid.

Zijn we onze ziel verloren?

Ik zou het omschrijven als onze menselijkheid. De mensen *bestaan* alleen maar, werken harder dan ooit, maar van een toekomstbeeld is geen sprake meer. De wereld is ontwikkeld, maar de mensheid is gedegenereerd. Mensen slapen, werken en kijken televisie, de auto's stinken weliswaar niet meer, maar niemand gelooft meer in de toekomst.

Bij een historische terugblik op de jaren negentig zul je de alomtegenwoordige ironie in ons gewone dagelijkse leven als een enorme Porsche kunnen zien verschijnen. Ik zal niet het X-woord uitspreken, maar mensen van onze generatie zijn min of meer pioniers in het rijk van de ironie. Het is waarvoor Kurt Vonnegut in *Mother Night* al waarschuwt: op een gegeven ogenblik is de pose je zo vertrouwd geworden, dat je de pose bént. Als ironie als levenshouding het enige is wat je kent en vertrouwt, dan is iedere verandering ronduit angstaanjagend.

In je boek sterft vrijwel de hele mensheid uit, maar dat blijkt geen oplossing.

Een halve eeuw geleden had de wereld zich bij afwezigheid van mensen nog kunnen herstellen, maar nu zijn we dat stadium voorgoed voorbij. De mens en de wereld zijn één geworden; inmiddels moeten wij de planeet draaiende houden. Stel dat er geen mens meer op aarde leeft, dan doen het radioactief afval en de lekkende kernreactoren wel hun verwoestende werk. Die situatie is niet te vergelijken met wat de pioniers aantroffen in de Nieuwe Wereld: een ongerept geschenk aan de mensheid. Amerika is een gemiste kans gebleken.

Tweede kans

Daarom krijgen je personages aan het slot nog een tweede kans.

Het is een hoopvol, subjectief einde. Ik ga het niet uitleggen, dan had ik beter een essay kunnen schrijven in plaats van een roman. Schrijven is voor mij geen analytische activiteit, maar een emotionele toestand. Ik maak geen schema's en zit het verhaal niet te plannen als een literaire campagne. Het is een en al intuïtie. Als je overanalyseert, komt er nooit een letter op papier. Je moet erop af en het doen. Mijn personages weten in ieder geval hoe hun leven eruitziet na het einde van de wereld en daar kunnen ze hun voordeel mee doen.

Ze verplichten zich als tegenprestatie de rest van hun leven op zoek naar de ervaring van de absolute waarheid vragen te blijven stellen en anderen bewust te maken van, ik citeer uit het boek, de noodzaak om te graven, te boren en te zoeken naar de woorden die ons buiten onszelf plaatsen’.

Je beseft dat dit advies wel eens door lezers ter harte kan worden genomen?

Het is een goed advies om God te blijven bevragen. Ik denk dat ik het grootste deel van iedere dag bezig ben wakker te worden, in de zin van: *alert* zijn.

Er zijn zovéél vragen in het leven. Waarom vraagt de regering niet aan iedere oudere burger: wat heb je geleerd? Wat is belangrijk en wat niet? Aan het eind van

het onderzoek heb je dan een berg empirische gegevens waaruit je kunt begrijpen wat je leert als je ouder wordt. Incorporeer die informatie in je eigen leven en beweeg je voorwaarts.

En waar blijft de literatuur dan in het informatietijdperk?

Literatuur kan je doen voelen en weten dat het mogelijk is om naar het geheel te kijken. Literatuur kan je de sensatie van vrijheid bieden, waardoor je niet langer een gevangene bent van je eigen situatie.

Wanneer ik je een beeld van de toekomst in je hoofd voortover, zul je ervaren dat jouw voorstellingen van de toekomst en die van het hiernamaals in niets van elkaar verschillen, omdat die twee beelden voor het eerst in de geschiedenis van de mensheid samenvallen. Zonder ons zal de wereld niet meer helen. Er zijn geen bestaande mythes die ons naar zo'n nieuwe situatie kunnen leiden en dát is nu precies de taak van de literatuur.

Er staat zo'n grootvadersklok in de gang en die slaat ‘dong’ op ieder uur - zo'n rol is weggelegd voor de televisie, de kranten en tijdschriften.

De literatuur is een klok die iedere honderd jaar ‘dong’ slaat. Er is een hiërarchie van wat beklijft en boeken bevinden zich aan de top.

Hier spreekt een gepassioneerd lezer.

Ik houd niet van drugsboeken, niet van misdaadverhalen, niet van boeken over advocaten, niet van romantische literatuur, niet van historische romans en niet van het meeste wat geschreven is voor 1945.

Dan blijft er weinig over. Maar ik ben wel een enthousiast herlezer, van Vonnegut, Truman Capote en vooral Nancy Mitford. Lezen brengt je in een andere geestestoestand, letterlijk en biologisch. Twee zomers geleden heb ik op mijn erf een vijver aangelegd, waar ik vijfentwintig goudvissen in heb laten zwemmen. Als je dagelijks tien minuten naar dat schouwspel kijkt, naar die stomme goudvissen uit een supermarkt... Het zuivert je hoofd, net als lezen. Het ideale leven zou zijn om de hele dag naar goudvissen te kijken. Of om met je handen in de aarde te werken, gewassen te verbouwen, of desnoods om te schrijven.

Het werk van Douglas Coupland wordt in Nederland uitgegeven door Meulenhoff. *Vriendin in coma* (1998) is zijn meest recente roman.

Jeroen Vullings (1962) is literair criticus van Vrij Nederland en De Standaard en coördinator van de Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam (SLAA).

Jeroen Vullings

De toekomst heet Lara Croft
Douglas Coupland & Tomb Raider

De wereld is verliefd - op een virtueel 3D-personage. Enorme hoeveelheden websites zijn aan haar gewijd, maar deze digitale liefdesaffaire reikt verder dan het Internet. Ze houdt van de muziek van Nine Inch Nails en U2 en die gevoelens zijn wederkerig, want tijdens de laatste U2-tournee prijkte haar beeltenis op een gigantische *videowall*. Geen wonder, want deze onverschrokken en stoere *femme fatale* is inmiddels een van de belangrijkste iconen uit de popcultuur van dit decennium.

Als Lara Croft komt ze in 1996 ter wereld; in het computerspelletje *Tomb Raider* is de ranke brunette aldoor bezig beesten af te maken en vergeten schatten uit antieke rijken op te sporen. Non-stop rent en vecht en duikt ze, en in iedere nieuwe versie van het populaire computerspel nemen met de hindernissen ook haar bekwaamheden toe. Toch denk ik niet dat het de geboden actie is die dit avonturenspel zo populair maakt. Esthetisch gezien is *Tomb Raider* een lust voor het oog en gewoonweg het mooiste computerspel. Dat effect wordt niet in de laatste plaats teweeggebracht door de aantrekkelijke verschijning van Lara Croft.

Liever honoreer ik dat motief niet; al jaren wekken de dikkige mannen met baarden die in stripantiquariaten op de ballonstrip *Franka* afkomen mijn afkeer. Maar, toegegeven, in het bijzonder Lara's vlechtjes verzachten eveneens ook mijn gemoed

Ook Douglas Coupland ging voor de bijl, getuige zijn tekstuele bijdragen in *Lara's book. Lara Croft and The Tomb Raider Phenomenon*. Naast *gameplay strategies* voor Tomb Raider, Tomb Raider II en Tomb Raider Gold bevat dit schitterend vormgegeven, rijk geïllustreerde *cyberbook* een schat aan informatie: over Lara's jeugd (dochter van een Britse Lord), haar geprivilegieerde opleiding en carrière als archeologe; over Lara's invloed op de spelletjesindustrie en de wereld; over de achtergrond van het Tomb Raider-verhaal; interviews met Lara's ontwerpers en tekenaars; een lijst met de toonaangevende Lara-websites. Coupland schreef het *up-tempo* avonturenverhaal *Air Tibet* met in de hoofdrol - uiteraard - Lara Croft en publiceerde daarnaast zogeheten ‘gedachten’ over de ranke heldin. Meer nog dan in zijn andere werk gaan woord en beeld hierbij een verband aan. Zo schrijft hij bijvoorbeeld: ‘Lara is me altijd een stap voor. Het beste is haar niet voor de voeten te lopen. Als ze mijn hulp nodig heeft, is haar rug gedekt.’ Dat klinkt de speler die permanent zicht heeft op de achterkant van de voorthollende Lara maar al te bekend in de oren.

Doorgaans beklijven de beelden en parabelachtige vertel flarden in Couplands proza beter dan de daaruit te destilleren ideeën. Natuurlijk is niet voorbij te gaan aan zijn preoccupatie met fenomenen als herinnering en geheugen, zijn nucleaire fascinatie en zijn tastende exploratie van wat het in deze tijd betekent om mens te zijn. Maar het is onjuist om hem primair als denkende schrijver te beschouwen; daarvoor vormen de ideeën te weinig een dwingend, coherent patroon. Op de korte baan is hij het best, zoals blijkt uit de minimale en meditatieve verhalenbundel Leven *na God*. De ‘gedachten’ in *Lara's Book* behoren tot het beste wat hij geschreven heeft. Daarbij zijn er geen diepere en intelligentere denkbeelden voorstelbaar over dat onderwerp. Coupland verplaatst zich lenig in Lara's geest en geeft zogenaamd haar gedachten weer. Evenwel is de stem van de auteur duidelijk te horen: ‘Ik denk dat wij mensen lui en arrogant zijn als het om de toekomst gaat.’

Coupland maakte laat kennis met *Tomb Raider* en daardoor kreeg hij pas toen in de gaten hoe groot de Lara-cultus is: ‘Ik voelde me hetzelfde als toen ik, jaren nadat ik school had verlaten, ontdekte dat iedereen op school geweldige seks had

gehad.’ Ondanks de ironie in die formulering is zijn gevoel van opluchting voelbaar: oef, bijna de boot gemist! Coupland staat nu eenmaal sinds zijn debuutroman *Generatie X. Vertellingen vooreen versnelde cultuur te* boek als een hip auteur. Dat imago heeft hij, in weerwil van de zware kwesties die hij boek na boek aansnijdt, in stand

weten te houden doordat hij altijd alert blijft op nieuwe trends in de moderne samenleving. Om greep te krijgen op de huidige tijd en daarmee zicht op de toekomst te verwerven, toont hij de mens in zijn proza stelselmatig als vertegenwoordiger van weer een nieuwe groep of ‘generatie’ - vandaar zijn imago als chroniqueur van de modernste tijd. Een nogal ironische speling van het lot, want Coupland neemt juist afstand van de huidige tijd.

De grote, existentiële vraag in zijn oeuvre is: hoe moeten we leven in een toekomstloze wereld? Coupland is ervan overtuigd dat onze voorstelling van de toekomst en die van het hiernamaals in niets van elkaar verschillen, omdat die twee beelden nu voor het eerst in de geschiedenis van de mensheid samenvallen. Honderd jaar geleden had de aarde immers nog kunnen voortbestaan zonder mensen, maar nu - met alle ecologische vervuiling en radioactief materiaal - is het lot van de wereld verklonken met dat van de mensheid. Zonder mensen kan de wereld niet meer helen. Er zijn geen bestaande mythes die ons naar zo'n nieuwe situatie kunnen leiden en daar ligt volgens Coupland nu precies de taak van de literatuur.

Ook de ‘gedachten’ in *Lara's Book* monden uit in een vraag naar de toekomst. Misschien, schrijft Coupland, is de beste manier om erachter te komen wat mensen van de nabije toekomst gaan maken: kijken naar het recente verleden en nagaan waar jongeren zich op fixeerden.

> In het jaar 1900 lazen jonge mensen de verhalen van Jules Verne en fantaseerden over het bouwen van luchtschepen en ultra-snelle voertuigen. Dus toen ze ouder werden, bouwden ze - natuurlijk - vliegtuigen en auto's.
> In de jaren dertig en veertig raakten veel jonge mensen geobsedeerd door sciencefictionverhalen over ruimtereizen en raketten. Dus vanzelf, toen deze jongeren volwassen werden, realiseerden ze het ruimteprogramma van de NASA, tv-satellieten en jumbo jets.
> In the jaren vijftig en zestig lazen jonge mensen over robots, samenzweringen door de regering, James Bond-achtige miniatuur spionagetoestellen en gemuteerde wezens. Dus nu bewonen we een wereld vol robots, klonen, gecodeerde apparatuur en microchips.
> En waar houden de kinderen zich vandaag de dag mee bezig? Waar zijn ze precies door bezeten?’
> Het antwoord is natuurlijk: een jonge Britse vrouw die deelneemt aan een constante, uitgesponnen, bloedovergoten jacht naar antieke schatten.

Coupland vraagt zich af wat deze golf enthousiaste dromers gaat produceren.

> Ze is een vastberaden, sterke, avontuurlijke, heldere denker, die zich niet laat bedriegen. Ze heeft onze hersenen gekoloniseerd. Ze loopt altijd voor ons uit. Ze is ons altijd zo ver vooruit dat ze de toekomst ziet en de toekomst wordt. En alles wat we kunnen doen is haar volgen.

Impliciet zegt Coupland dus: betreed de wereld van Lara Croft en je zult een glimp van de toekomst opvangen. Tevens stelt hij, ter eigen geruststelling, vast dat het daarom geen tijdverspilling is om urenlang *Tomb Raider* te spelen. Verder bevat zijn betoog de assumptie dat de jeugd, anders dan de generaties voor hen, onderweg de literatuur terzijde heeft geschoven en zich laat inspireren door andere, meer eigentijdse kunstvormen en communicatiemiddelen. Kennelijk accepteert Coupland dat moeiteloos; in ieder geval maakt hij er geen enkel woord aan vuil.

De jeugd leest niet, maar computert - moet ik daar somber van worden? Niet zolang er schrijvers als Coupland zijn die me zo aangenaam blijven verrassen. Onlangs las ik ook al een lyrische aanbevelingstekst van zijn hand voor de *poppy* groep Saint Etienne (‘the sound of love without blame, and hope without conditions') op de hoes van hun nieuwe cd *Good humor*. En nu met zijn Lara-boek ziet hij wederom kans de grens tussen *high and low culture* op te heffen, op dat nieuw verworven terrein te plukken wat hij nodig heeft en zijn consistente thematiek zodoende van een vitale lading te voorzien. Of dat in de ogen der keurmeesters wel literatuur is, zal hem worst wezen.

Van zijn generatie is Coupland de schrijver die mij het meest te zeggen heeft. Geen ander vat zo onverschrokken een loodzwaar onderwerp als de toekomst aan en zet zich daarbij als schrijver van onbesproken literaire reputatie zo op het spel. Ronduit eigenzinnig onttrekt hij zich aan belegen literaire conventies en het knellende keurslijf van de cultureel-correcte canon. Uiter-

aard is er meer aan de hand: als een journalistieke *trendwatcher* als Jan Kuitenbrouwer over Tomb Raider had geschreven, was ik niet ondersteboven geweest. De schrijver Coupland bekijkt zo'n computerspelletje onbevooroordeeld en volstrekt serieus, verbindt er grote, tastende gedachten aan, zet die vervolgens om in indringende, sprankelende beelden en voegt daarmee een nieuw, tot dan toe vrijwel genegeerd domein aan de literatuur toe. Wie is daartoe in de Nederlandstalige literatuur in staat? Ik zet mijn kaarten op een gedrevene als Oscar van den Boogaard. Maar dat laat onverlet dat de grootste zuigkracht in ons taalgebied toch vooral van bedaagd en gemakzuchtig cabaret lijkt uit te gaan, getuige de producten van Grunberg c.s. Kortom: leeft er nog iemand in de jonge republiek der letteren?

Literatuur

Douglas Coupland & Kip Ward, *Lara's Book*, Lara Croft and the Tomb Raider Phenomenon. Prima Publishing, Rocklin, California.

René Huigen
De wereld gaat begrijpelijker worden

Toen in 1991 de Nederlandse vertaling van *Times Arrow* van Martin Amis verscheen, verbaasde ik me erover dat in de besprekingen van dit boek nergens de naam van Stephen Hawking werd genoemd, de natuurkundige die in *Het heelal* - drie jaar een eclatant verkoopsucces - de kwantumfysica voor leken probeerde te ontsluiten. Je kon in geen boekenkast kijken of daar stond het, vaker ongelezen dan gelezen, want de ideeën die Hawking over het heelal ontvouwde, bleken toch minder toegankelijk dan de flaptekst beloofde. Het was een tijd waarin de moderne natuurkunde een ongekende belangstelling genoot en boeken met titels als *God in de nieuwe natuurkunde* van Paul Davies, *De oplosbare vis en andere paradoxen* van S. Ortoli en J.P. Pharabod en *De tao van fysica* van Fritjof Capra als warme broodjes over de toonbank gingen. Ook *Escher, Gödel, Bach* ontbrak op menig salontafel niet.

Zouden we nu op basis van de verkoopcijfers van deze boeken veronderstellen dat onze kennis over de onvolledigheidstheorie van Gôdel en over het heelal volgens Hawking exponentieel zou zijn toegenomen, dan komen we, vrees ik, bedrogen uit. De verwarring is alleen maar groter geworden. Wat we begrepen denken te hebben, hebben we voor de helft begrepen en de rest verzinnen we erbij, om maar niet de indruk te hoeven wekken dat we zelfs nog te dom zijn voor wat zogenaamd voor leken bedoeld is.

Behalve een zeker dilettantisme dat de kwantumfysica tot een gespreksonderwerp aan de borreltafel maakte, werkte zoveel aandacht voor de kwantumfysica ook een ander fenomeen in de hand, namelijk dat de kunsten zich weer eens over de wetenschap gingen buigen, en met name de literatuur, die zich te goed was gaan voelen voor het genre van de sciencefiction dat binnen haar gelederen toch altijd al een buitenbeentje was geweest. In plaats van de fantasie te stimuleren blies ze die op, luidde de kritiek van hen die zich met ‘serieuze’ literatuur bezig hielden, en de exotische werelden die werden opgeroepen waren te vergezocht, te pretentieus en gingen teloor aan een oeverloze en nauwelijks in te bedden verbeelding De kwantumfysica opende nieuwe perspectieven. De wetten van de klassieke mechanica werden omver gekegeld en nieuwe kwamen er voor in de plaats, die, vanwege hun ‘fantastische’ karakter, nauwelijks door de kwantumfysica zelf werden geloofd.

De ruimte als projectie

Ortoli en Pharabod beginnen hun inleiding van *Dc oplosbare vis en andere paradoxen* als volgt: ‘Fysica of Metafysica? In het algemeen moeten deze twee niets van elkaar hebben, maar tegenwoordig ontwikkelen de natuurkundigen theorieën, of doen zelfs experimenten, die doordringen tot de wortels van het bestaan en daarbij zelfs het bestaan van de materie zoals we die ons gewoonlijk voorstellen, op losse schroeven zetten.’

Beide auteurs voorspellen een grote culturele revolutie die helaas alleen nog maar in kleine kring is door gedrongen. Want, zo klagen ze, vooralsnog wordt aan de geruststellende en statistische benadering van het determinisme vastgehouden, aan de natuurkundige opvattingen uit de achttiende en negentiende eeuw die hebben geleid tot de triomf van het mechanistische materialisme dat weinig ruimte laat voor ideeën van bijvoorbeeld de Franse natuurkundige Bernard d'Espagnat, die beweert dat de ruimte niets anders zou zijn dan een projectie, een resultaat van de wijze

waarop onze zintuiglijkheid de werkelijkheid ziet. Of sterker nog: die weinig ruimte laat voor de idee dat het heelal een uit de geest voortspruitende zinsbegoocheling zou zijn.

Nu mogen de achttiende- en negentiende-eeuwse ideeën over het mechanistische materialisme een vermeende culturele revolutie in de weg staan, in de literatuur is er natuurlijk altijd ruimte voor het idee van d'Espagnat dat het heelal een uit de geest voortspruitende zinsbegoocheling zou zijn, namelijk omdat de

roman, het verhaal of het gedicht - die kleine universa - zelf een uit de geest voortspruitende zinsbegoocheling zijn. Met dit gegeven zijn literatuur en wetenschap elkaar wel heel dicht genaderd. Zij het dat dit niet door iedereen wordt onderkend.

De verkeerde kant op

‘Soms denk je: was het maar andersom, het leven, zoals het is in Martin Amis' Times *Arrow*...,’ schreef Marjoleine de Vos onlangs in haar column voor NRC Handelsblad, ‘... of veel leuker, in Jan Hanlo's gedicht “Wij komen ter wereld”. Nooit zou er meer iemand onverwacht doodgaan. Sommige mensen zouden onverwacht tevoorschijn komen uit een verkreukelde auto: “de dode ontwaakt hier,/geneest van zijn kwalen en vindt er zijn krachten, aanvaardt er in ernst en wijsheid de toekomst.” Maar zo is het niet,’ stelt Marjoleine de Vos. ‘We leven de verkeerde kant op, waar een ramp nooit meer ongedaan kan worden gemaakt. Behalve in de verbeelding,’ stelt ze heel monter vast, alsof dé verbeelding alleen het domein van de literatuur is.

> Bujak, einsteiniaans tot het bittere eind, was een oscillationist: hij geloofde dat de Grote Finale altijd weer zal worden afgewisseld door de Oerknal, dat het heelal slechts zal uitdijen totdat het door de zwaartekracht weer wordt teruggehaald naar het beginpunt. Op dat moment, wanneer de kosmos ronddraait op zijn scharnieren, zal het licht zich in achterwaartse richting gaan bewegen, van onze ogen naar de sterren. Als, maar dat wil er bij mij niet in, de tijd dan ook zou teruglopen, zoals Bujak beweerde (gaan wij dan ook in achterwaartse richting? hebben we daar nog iets over te zeggen?), dan is dit ogenblik waarop ik hem de hand schud het begin van mijn verhaal, zijn verhaal, ons verhaal, en dan zullen we terugglijden in de tijd en elkaar vier jaar na nu ontmoeten. Uit de afgrond van het verdriet zullen Bujaks vrouwen dan herrijzen, geboren in bloed...

Duidelijker dan in deze passage uit het verhaal *Bujak en de sterke kracht of gods dobbelstenen* kunnen de contouren van wat later hét thema in *De pijl van de tijd* zou worden, niet zijn. En toch, het wordt door niemand opgemerkt.

Evenals in de kritieken die over *De pijl van de tijd* zijn verschenen wordt in de column van Marjoleine de Vos niet gesproken over Amis' voorliefde voor de natuurkunde, terwijl die er in zijn werk toch duimendik bovenop ligt, en blij ft de verwij zing van de titel van diens boek naar een hoofdstuk uit *Het heelal* dat exact zo heet, onopgemerkt.

Vreemd!

Of zouden Ortoli en Pharabod toch gelijk hebben toen ze schreven dat achttiende en negentiende eeuwse ideeën over het mechanistische materialisme een culturele revolutie in de weg staan?

Ik ben bang van wel.

Ook al beroept Amis zich op een theorie die later door Stephen Hawking zelf naar het land der fabelen is verwezen - uiteindelijk is deze theorie daar ook terechtgekomen - *De pijl van de tijd* is meer dan fictie alleen en dient in de context van een wetenschappelijk gedachte-experiment te worden gelezen.

In *De pijl van de tijd* wordt het verhaal van de geschiedenis omgekeerd verteld, zoals een film in achterwaartse richting wordt afgespeeld. Men eet niet, maar

produceert etende voedsel en in Auswitsch worden in de verbrandingsovens mensen tot leven gewekt en vinden gezinsherenigingen plaats.

Een vrijwel totale wanorde

‘De wereld gaat begrijpelijker worden...’ zo begint het hoofdstuk ‘Hier is geen waarom’, waarin de zwakken, de jongeren en de ouderen van de sproeiruimte naar het station worden gebracht, zo goed als nieuw, en waarin zij, begeleid door feestelijke muziek en zuipende kapo's, in de met vers afval en verse stront besmeurde wagons worden geduwd, klaar om de reis naar huis te aanvaarden.

De wereld gaat begrijpelijker worden.

Dat is ook wat Hawking dacht. ‘Aanvankelijk,’ zo begint hij zijn gedachte-experiment, ‘meende ik dat de wanorde zou afnemen, wanneer het heelal, zodra het weer ineenschrompelt, moest terugkeren naar een egale, geordende toestand.’

De toename van de wanorde of entropie met het verstrijken van de tijd is een voorbeeld van wat Hawking een pijl van de tijd noemt, iets wat het verleden van de

toekomst onderscheidt. De tijd geeft richting, dusdanig dat wij ons niet de toekomst kunnen herinneren. De samentrekkingsfase van het heelal naar een egale, geordende toestand zou volgens Hawking nu hetzelfde zijn als de tijd somkering van de uitdijingfase. In de samentrekkingsfase zou het leven van de mens omgekeerd verlopen: hij zou sterven voor zijn geboorte en jonger worden terwijl het heelal samentrekt.

'Dit is een aantrekkelijke voorstelling van zaken,' schrijft hij, 'want dit betekent dat er een fraaie symmetrie is tussen de uitdijing- en samentrekkingsfase.' Maar hij had zich laten misleiden door de schoonheid van een te eenvoudig model van het heelal. (Dat de schoonheid van een model voor een boek nooit eenvoudig genoeg kan zijn, moge getuige *De pijl van de tijd* duidelijk zijn.)

'Als je ervan uitgaat dat het begin van het heelal overeenkomt met de noordpool, dan moet het einde van het heelal lijken op het begin, zoals ook de zuidpool op de noordpool lijkt,' meende Hawking.

Een collega wees hem er echter op dat de samentrekkingsfase niet noodzakelijkerwijs met een tijd somkering van de uitdijingfase gepaard gaat. Ze ontdekten dat tijdens de samentrekkingsfase de wanorde zal blijven toenemen, net zo lang tot dat die niet meer kan toenemen en het heelal in een toestand van vrijwel totale wanorde verkeert. Kortom: de pijl van de tijd zal niet omkeren, het heelal zal niet van een wanordelijke toestand naar een ordelijke terugkeren, nee, uiteindelijk zal de pijl van de tijd geen uitgesproken richting meer hebben.

Vervolgens komt Hawking met een voor mij onthutsende conclusie: nu is alleen in de uitdijingfase van het heelal intelligent leven mogelijk. Om te overleven moeten mensen voedsel nuttigen, een geordende vorm van energie, dat ze omzetten in warmte, een ongeordende vorm van energie. Intelligent leven zal dus niet kunnen bestaan in een samentrekkingsfase van het heelal omdat er dan alleen nog maar ongeordende energie en wanorde is en de pijl van de tijd geen uitgesproken richting meer heeft.

Bbrrrrrrr!

Je te bedenken dat de vooruitgang die is geboekt om de wereld en het heelal te begrijpen een direct resultaat is van een steeds grotere wanorde; je dus te realiseren dat die wanorde altijd groter zal zijn dan de orde die wordt aangebracht, en dat de idee dat de wereld ordelijker - lees: begrijpelijker - wordt een fictie is. Kortom: dat het streven in de literatuur om orde in de chaos te brengen alleen maar mogelijk is omdat het heelal uitdijt. Je dus te beseffen dat verbeelding bestaat omdat er entropie is en vice versa. En dat de ruimte misschien inderdaad wel, zoals d'Espagnat reeds beweerde, een projectie is, een resultaat waarmee onze zintuiglijkheid de werkelijkheid waarneemt, ja, dat zelfs het heelal een uit de geest voortspruitende zinsbegoocheling zou zijn - het zijn vooronderstellingen die alle verbeelding tot wetenschap lijken te maken en alle literatuur tot sciencefiction.

Niets geruststellends

Desalniettemin wordt in de literatuur meer dan ooit te voren aan het achttiende- en negentiende-eeuwse determinisme vastgehouden, met uitzondering van auteurs als bijvoorbeeld Thomas Pynchon die veel over entropie heeft geschreven en wiens boeken als het universum zelf zijn en in plaats van orde in de chaos een steeds grotere staat van wanorde lijken na te streven.

De wereld gaat begrijpelijker worden, dit is wat veel boeken de lezer beloven, een geruststellende gedachte, en zo ook begint het hoofdstuk ‘Hier is geen waarom’ uit *De pijl van de tijd*. Hawking dacht het even. Pynchon gelooft er niet in. Amis evenmin, ook al speelt laatstgenoemde in diens boek de film van de geschiedenis in achterwaartse richting af en laat hij het universum op zijn scharnieren ronddraaien en vanuit een wanordelijke toestand naar een ordelijke staat terugkeren. Het maakt wat gebeurd is niet ongedaan, maar wat gebeurd is nog ondraaglijker. Het verkeerde wetenschappelijke model voor het juiste literaire effect: dat er niets geruststellends is aan ons streven naar orde, maar dat ook het omgekeerde waar is. Dat maakt het allemaal nog schrijnender.

René Huigen (1962) is auteur. Laatste publicatie: Monument voor een verzonnen dichter.

Bleker & Elmendorp
Goud

Wat kon er fout gaan? De koopman in zijn kelder was vriendelijk geweest. Hij had meer gegeven dan anders, voor minder geld. Hij had gezongen, vals, maar het was een lied. Toen ze weer buiten waren, had Broer eerst op zijn voorhoofd gewezen en daarna zijn duim tussen zijn wijsvinger en zijn middelvinger geklemd. Dat gebaar betekende kut, van kut werd je vriendelijk als je het kreeg en gek als je het niet kreeg.

Met de gevulde tas gingen ze naar huis. Broer had hem verteld waarom uien een gouden vel hebben. Het was een verhaal over vrouwen, die erop moesten pissen omdat de uien anders giftig bleven. En ze deden er nog meer dingen mee. Volgens Broer had alles met vrouwen te maken. Ivar vond het best, hij luisterde zo'n beetje en knikte als hij dacht dat het moest. Ondertussen keek hij rond. De regen van vannacht had de straten schoongespoeld. Het stof was neergeslagen, de kuilen leken minder diep. Op sommige plekken groeiden plukjes gras, de halmen lichtgroen en bijna lang genoeg om op te kauwen. Ergens in een steegje hingen lakens, hoog tussen de huizen, de hemel viel er blauw tussendoor. Broer vertelde, Ivar had omhoog gekeken en nergens zag hij lichtgrijze strepen in de lucht. Geen vliegtuigen vandaag. En, wiegend in de wind die ook zijn nek kietelde, had hij een paardebloem zien staan op de versperring in de hoofdstraat. Het was als, ja, alsof de wereld kut gekregen had. Het zou snel zomer worden. Kleine zus had minder gehoest vannacht. Hij had lekker geslapen en Broer had hem een sigaret beloofd. ‘Jij gaat.’

Zelfs door de scheut angst die zijn buik begon te vullen, wist hij dat het zou lukken want zo'n dag was het vandaag. Het standbeeld in het park was lang geleden omgetrokken. De sokkel stond, tussen ritselende bomen. De gegraveerde letters in de sokkel waren, herinnerde hij zich, van goud geweest. Nu waren ze overgeschilderd met wit, *dood a* las hij en daarnaast was het rood. In de harde modder lag de koning onder zijn paard, de koning had geen hoofd meer maar het paard wel, het keek hem aan met levende stenen ogen alsof het zou opstaan, zijn gekromde poten losschudden, weglopen in de statige galop die een koningspaard moest hebben. Vandaag kon het.

‘Hé, flikkertje, ik praat tegen je.’ Broer had hem een niet te harde tik op zijn wang gegeven en hij trok een beetje met zijn bovenlip. Broer was ook bang Koel bang. Ze zaten gehurkt tegenover elkaar, achter het gepleisterde muurtje dat om het park stond. Broer droeg zijn kale leren jack, zijn puntschoenen, zijn vale shirt. Zijn haar glom van de olie die hij er iedere ochtend in wreef en die hij altijd weer ergens vandaan wist te halen. Daar deed hij erg geheimzinnig over. Hij kamde zijn haar vaak, soepel nastrijkend met zijn handpalm, een lok in een lange donkere krul over zijn voorhoofd. Nu trilde de lok.

‘Waarom?’

‘Zeik niet. Zo'n kleintje zien ze niet eens. Jij gaat.’ Weer een tik tegen zijn wang, zachter, meer een aai.

‘Jij had de tas. Ik ben niet gevallen,’ zei Ivar, en Broers hand pakte zijn hemd en trok hem naar voren tot hij op zijn knieën viel.

‘Jij doet wat ik zeg. Als ma merkt...’ Toen liet hij los. Ivar krabbelde overeind. Als hij stond, kwam hij tot net onder de rand van het muurtje. In het muurtje zat een gat, voorzichtig keek hij door de gerafelde stenen opening en zag de straat. Hij was breed en droog. Een gouden bal glinsterde op het asfalt. De bal was een eind doorgerold. Ver weg, buiten de stad leek het, klonk hees geblaf.

De tas stond geknakt tussen brokken steen in het park. Broer had de tas gedragen. Broer was gestruikeld en alledrie de uien waren uit de tas gevallen. Ze hadden er twee gevonden. De derde lag daar.

‘Zeg alsjeblieft.’

‘De scheur van je tante. Ga.’

Ivar dacht even na. ‘Geef me je kam,’ zei hij toen. ‘Als je me je kam geeft, ga ik.’

Zuchtend rukte Broer zijn jas open, greep in zijn binnenzak. Ivar nam zijn cadeau glimlachend aan. Een

sierlijk gebogen heft was het, van zwart plastic, met zilverkleurige schroeven en een parelmoeren knopje. Hij keek lang, draaide het heft om, en om, en liet zijn duim het knopje strelen. De kam sprong te voorschijn als het lemmet van een mes. Tussen de tanden zaten zachte olieresten en schilfers. En Ivar kamde, trok de klitten uit zijn haar, kamde, streek na met zijn handpalm zoals het hoorde. Hij kamde zijn scheiding rechts omdat Broer hem links droeg, en hij voelde hoe de angst uit zijn buik naar zijn handen stroomde, in de kam, en weg.

'Ik brand je pik af.' Broer stopte de kam in zijn jas. 'Je springt door het gat. En rennen. Zigzag rennen. Je grijpt die ui en je rent terug. Rennen. Hoor je?'

Hij hoorde het. 'Als ik terug ben, wil ik een sigaret,' mompelde hij, en hij keek even naar het stenen paard van de koning. Het lag er nog.

Op de straat liep niemand. Ivar richtte zijn ogen naar de ui, die maar een paar meter verderop lag te stoven in de zon. Hij kon hem goed zien, het geelglanzend gepiste vel dat straks in zijn handen zou knisperen, de schaduw met het war rige kruintje op het asfalt. Aan het gebouw dat aan de overkant stond, het huis met de vele hoge ramen en de plompe betonnen versieringen, probeerde hij niet te denken. Vandaag kon het. Hij ademde diep, en sprong door het gat in het muurtje.

Hoewel het hier niet warmer kon zijn dan aan de kant van het park, voelde het alsof hij in heet water plonsde. Hij hield zijn adem in, wankelde, rende toen met haakse sprongen verder over de stille straat. In zijn oren klopte zijn hart en hij sloeg met zijn armen tegen de warmte, rennend naar de ui die nooit zo ver kon liggen als hij lag, hij probeerde te luisteren naar het bekende ploffende geluid, het afgebeten gekraak dat zo'n mooie echo had en dat je altijd pas opmerkte als het te laat was, maar alles wat hij hoorde was tadoem tadoem. Hij keek naar het gebouw dat zigzag dichterbij kwam en de ramen waren leeg, en in zijn voeten voelde hij de opluchting van zie je wel, er kan niets fout gaan, zo'n kleintje zien ze niet en het enige wat je hoeft te doen is oprapen en rennen, rennen.

Aan de honden had hij niet gedacht. O, hij had ze vaak genoeg gezien, de roedels magere beesten die kwijlend en jankend op je af kwamen, de rug krom en het achterlijf laag, kwijlend van de honger en jankend van angst omdat ze altijd werden weggeschopt. Ze aten alles. Toen hij vlak bij de ui was, een schijnbeweging naar rechts maakte en daarna een korte bocht om hem in een vloeiende beweging van de straat op te pakken en terug te rennen, zag hij ze pas. Hun enige geluid was het ruisen van stompe nagels, klikkend tegen het wegdek. Het waren er veel, een kleed van schurftig bruin en grijs. Mist hing tussen hen in.

Ivar stopte. Uit de troep sprong een magere flits en hij hoorde een stem die riep: terug! maar hij kon niet terug, hij moest iets oprapen. De hond kwam naast hem neer en griste de ui onder zijn reikende vingers vandaan. Een diep geknor kwam uit zijn keel. Het was een grote ui, de bek van de hond paste er maar nauwelijks omheen. Met blije gouden ogen opkijkend, de voorpoten gekromd, de staart tegen zijn lijf gedrukt, liep hij achteruit naar de troep die stil op hem wachtte. Kwijl drupte langs de ui op straat.

Een ploffend geluid klonk, en de echo die scherp over straat rolde. Op hetzelfde moment zag Ivar hoe de borst van de hond zich opblies en uit elkaar spatte. Hij deed zijn ogen dicht en glibberde, rende. Het ploffen klonk nog een keer, een snijdend zoemen langs zijn oor en splinters asfalt beten in zijn enkel. Hij struikelde over iets hards en hoogs, een stoeprand, terwijl hij het geblaf en gejank, grommende botsingen en gekraak overal om hem heen hoorde, het rommelende geluid van galop en even vroeg hij zich af of het stenen koningspaard dan toch? Een warm harig lijf schampte hem en hij viel, op de stoep, tastte rond tot hij het stenen muurtje voelde oprijzen, en hij opende zijn ogen om het gat naar het park te vinden.

Hij zag geen doorgang, geen pleisterwerk, wel voegen tussen grijze stenen. Een spinnetje met lange poten klauterde naar een barst, verdween. De muur was veel te hoog, Ivar drukte zich ertegenaan en keek om. Boomkruinen wiegden, best dichtbij. Het gat waar hij doorheen moest lag recht tegenover hem, aan de andere kant van de straat. De troep honden was weg, het geblaf zachter, en stil.

Midden op de weg, precies in het midden, op de witte stippellijn die het asfalt in tweeën deelde, zat de ui geklemd in een opengesperde bek. Hij was gedeukt en vochtig, het gouden vel trilde losjes op de wind. De borst van de hond was gescheurd, uit het vlees staken ribben. Een plas bloed werd langzaam groter, nu was het rood en nat, later zou het bruin en droog zijn.

Lang geleden had hij een schilderij gezien, hij wist niet

meer waar, er lag tapijt, van dat zachte waar je geen voetstappen op hoorde. Groen tapijt. Ergens. Het schilderij herinnerde hij zich, de fijne barstjes in de verf, die zijn moeder ook had, op haar benen. De glans van eieren. Een tafel, donkere ham nog om het bot en de paarse druiven, sommigen aan hun tros, anderen over de tafel gerold. De doeken, geplooid als gordijnen op de achtergrond en Ivar hoorde weer een zware stem die zei: draperieën. In een aardewerken schaal had een varken gelegen met een appel in zijn bek. Hij wist niet meer of het een groene of een gouden appel was. Daar deed de dode hond hem aan denken. Het geschilderde varken had op zijn buik gelegen, en de hond lag op zijn rug. Het varken roze, de hond bruin en zwart met kale plekken. Een varken was geen hond.

Er dreef een wolk, daarboven in het blauw. Hij had haast. Ivar had geen haast, hij zou tegen het huis blijven staan tot hij uitgehijgd was en dan terugrennen, zigzag. Hij nam zich voor om straks, thuis, flink te gaan schelden op die kankerhonden die zomaar je vreten onder je poten vandaan haalden en daar zou zijn moeder hem voor slaan, maar niet voor de ui die hij verspeeld had. Ze begreep, ze had zachte handen. Geluid van rollende stenen klonk, een hoge kreet. Broer was uit dekking. Hij was uit het gat in het muurtje gekropen, aan de overkant van de straat rende hij heen en weer. Hij leek te dansen, wild met zijn armen zwaaiend als op de muziek van de rockplaten die hij vroeger draaide, zijn gezicht vertrokken door de teksten die hij altijd meezong. Hij kende ze uit zijn hoofd, allemaal. Wolkjes stof wervelden om zijn verschoten puntschoenen. De olie in Broers haar glansde, groen en goud. Ivar deed een paar stappen naar voren en keek omhoog, langs de brede betonnen krullen die het huis versierden. Op de derde verdieping glinsterde iets in een raam, glas of nee, geen glas, Ivar wist dat het de blauwe schittering van metaal was. Hij dacht een aansteker of een ring, ja, een ring, zo'n brede donkere, een ring voor een mannenvinger. Zoetjes gleed de ring van links naar rechts, onderin het raam, langs een glasscherf die uit het kozijn prikte en hij maakte de scherpe hoeken van het glas ronder, zacht. De ring twijfelde. De zon stond hoger, zag Ivar. Het zou snel zomer worden.

Ruud Elmendorp (1961) studeerde Nederlands en Maatschappijleer aan de lerarenopleiding in Delft en werkt als verslaggever bij TV Rijnmond. Hij schreef gedichten, reisverhalen en reclameslogans.
Frank Bleker (1966) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Utrecht, kunst- en cultuurwetenschappen aan de Erasmusuniversiteit in Rotterdam en bezocht de toneelacademie te Maastricht. Hij werkt thans bij een uitgever van landelijke dagbladen. Hij schreef verhalen, filmscenario's en de toneelstukken Geen Boodschappen *(1995) en* Een deel Belladonna *(1996)*.
Bleker & Elmendorp schreven samen de roman Zwart Glas *(Prometheus 1997) en de korte verhalen 'Oscar' (Bunker Hill 1997), 'Retour' (Optima 1998), 'Een omweg naar huis' (BZZLLETIN 1998), 'Met Anita' (Optima 1999) en 'Goud'. Een nieuwe roman is in voorbereiding*.

Bart van Esch

Go, Go
Neal Cassady en Jack Kerouac

Jack Kerouac was niet zelf de stoere hoofdpersoon van zijn roman *On the Road*, hoewel hij zich er later soms wel voor uitgaf. De werkelijke hoofdpersoon was Kerouacs grote held Neal Cassady, een onverschillige ruwe bolster wiens natuurlijke manier van tot actie overgaan de schrijvers van de Beat Generation verregaand beïnvloedde. Hij zou bovendien, zoals een recente Kerouacbiografie onthulde, met zijn mannelijkheid en *sexappeal* vooral een erotische inspiratie zijn geweest.

Hoe een stoere autogek en snelheidsfreak de cultfiguur van de cultfiguren werd en aan wieg stond van zowel de *beat generation* als de hippiebeweging.

Speed limit

De man met de hamer. Een zwaar zwart blok met een korte houten steel, zo eentje die autospuiters gebruiken om een carrosserie mee uit te deuken. Steeds hoger wist hij de zware hamer te gooien, tollend om zijn as in de lucht, om hem daarna weer aan de steel op te vangen. Telkens weer zoekend naar het geschikte moment om het vallende geweld om te zetten in totale rust. En dan vloog de hamer alweer omhoog, verliet de werper om, na een kort verstillend moment, razend naar de aarde terug te keren. Misschien was dat wel altijd zijn doel geweest, om los te komen van de grond. Het gevoel dat je krijgt bij het opstijgen van een vliegtuig, dat als je maar hard genoeg rijdt de wereld vanzelf onder je weg valt.

'Speed Limit' hadden de Merry Pranksters hem genoemd. Als een bezetene had hij hun oude schoolbus *Further* met maximale snelheid door de Verenigde Staten gereden, dagenlang en zonder stoppen. Ononderbroken pratend tegen degene die het dichtste bij stond, monologen met een sterk associatief gehalte. Terwijl hij de bus in hoog tempo van kronkelende bergweggetjes naar beneden liet vallen keek hij zijn gesprekspartners naast zich vaak lang en indringend aan om zijn woorden meer lading te geven. Soms liet hij daarbij zelfs het stuur los om zijn betoog met gebaren te ondersteunen. De aangesprokenen zagen dan het ravijn met duizelingwekkende snelheid op zich af komen; maar als in een wonder was het hem altijd gelukt om met een onderkoelde actie de bus nog net op de weg te houden.

En dan was er nu de hamer. Wat begon als een behendigheidsspelletje, *hammer flipping*, was een ware obsessie geworden; de snelheid lag voor hem niet meer alleen op de weg. Elk voorwerp in een straal van tien meter kon hij met een gerichte worp van de hamer vernietigend treffen. Het leek haast wel of zijn eigen lot in die hamer lag. Net veertig was hij geworden, zwaar aan de drugs en op dood spoor geraakt. De underground-commune The Merry Pranksters, waar hij de laatste vijf jaar mee had opgetrokken, was uit elkaar gevallen omdat zijn leider Ken Keysey in de gevangenis zat. Hij had zijn ex-vrouw niet kunnen overreden om hem opnieuw, voor de zoveelste keer, bij haar te laten intrekken. Onrustig als altijd moest hij zich verplaatsen en vertrok naar Mexico waar hij in de stad San Miguel de Allende een bruiloftsfeest bezocht.

De volgende dag, 4 februari 1968, werd hij niet ver buiten het stadje liggend naast een treinrails gevonden. Dood. De zware hamer naast zich in het grind.

Een leven als een roman

Tweeëntwintig jaar eerder, eind 1946, had geklop Neal Cassady gestoord in het uitoefenen van zijn favoriete bezigheid: seks. Loom had hij zich van zijn vrouw losgemaakt en naakt de deur geopend. In de deuropening stond een onbekende jongenman die zichtbaar verlegen was met de situatie. Meerdere malen zou deze jongen, Jack Kerouac, in zijn romans deze zo schijnbaar onbelangrijke gebeurtenis beschrijven, Cassadys atletische lichaam, zijn grote blauwe ogen vol vragen en zijn geslacht met een reusachtige eikel. Het was dan ook een ontmoeting die

hun verdere levenloop zou bepalen.

Neal Cassady (links) met Jack Kerouac (1952)

Neal Cassady was op dat moment nog maar net met zijn zestienjarige vrouw Luanne Henderson uit Denver in New York gearriveerd. In Denver had hij vanaf zijn veertiende jaar een reputatie als autodief opgebouwd en was daardoor meerdere malen in de gevangenis terecht

gekomen. Omdat hij schrijver wilde worden was hij naar New York gekomen waar hij de toen nog onbekende *beat*-schrijvers leerde kennen. Die zagen in hem de verpersoonlijking van hun literaire ideaal. Neal Cassady zou de grote inspirator, de god van de beweging worden. Later zou Ken Keysey zeggen dat Cassady alles had wat een roman moest bevatten, maar dat hij beter was omdat hij het zelf beleefde en er niet over hoefde te schrijven. Met zijn fascinatie voor snelheid maakte hij indruk op Jack Kerouac en zijn onsamenhangende manische monologen en onbegrijpelijke theorieen inspireerden de dichter Allen Ginsberg.

Niet iedereen in de *beat scène* was onder de indruk van Neal Cassady. William Burroughs waarschuwde eenieder dat Cassady nog zijn eigen moeder de keel zou doorsnijden om zijn elektriciteitsrekening te kunnen betalen. En de meeste intelligente vrouwen in die kringen vonden hem een domme macho die er vooral op uit was om onschuldige maagdelijke meisjes te versieren. Toch speelt Neal Cassady in bijna alle belangrijke werken uit de eerste tien jaren van de *beat* schrijvers de hoofdrol, van John Cellon Holmes roman *Go*, genoemd naar Cassady's favoriete uitspraak ‘Go, go’, tot Ginsbergs beroemd geworden gedicht ‘Howl’ (‘who went out whoring through Colorado in myriad stolen night-cars, N.C., secret hero of these poems, cocksman and Adonis of Denver’). En natuurlijk als Dean Moriarty, de stoere snelheidsfreak uit *On the Road*.

Kickwriting

Maar zover was het op die koude winterdag in Cassady's hotelkamer in Spanish Harlem nog niet. Een opvallende overeenkomst tussen Kerouac en Cassady was dat ze zich allebei *casual* kleedden, in spijkerbroek en wit T-shirt. In die tijd zeer ongewoon omdat een man altijd en overal een kostuum met stropdas diende te dragen en jeans nog als werkkleding werd gezien. Kerouac zou daarmee de inspirator zijn geweest van Marlon Brando, die deze kleding voor altijd tot mode wist te maken. Neal Cassady vertegenwoordigde voor Kerouac het wilde en impulsieve dat hij zelf zo graag had willen hebben. Wat Kerouac - de aartsconservatief die later Nixon én de Vietnamoorlog steunde - bovendien zo trof in Cassady was dat hij de maatschappij niet afkraakte vanuit een politiek standpunt, zoals de meeste New Yorkse intellectuelen deden. Cassady was het schoolvoorbeeld van de non-conformist; hij had gewoon schijt aan alles en bestormde de maatschappij in zijn honger naar eten en liefde, zoals Kerouac het in *On the Road* noemde. Dat Kerouac zich volledig aan Cassady spiegelde, blijkt uit de toevoeging dat hij wist dat er eens een moment zou komen dat er ook voor hem meisjes zouden zijn. En die had Neal Cassady in overvloed. Het enige wat hem echt interesseerde waren auto's en seks. Minstens één keer per dag moest hij het doen waarbij hij zich, volgens eigen zeggen, nog minimaal drie keer aftrok. Kerouacs laatste biograaf Ellis Amburn beweert in *Subterranean Kerouac* dat Cassady's *sexappeal*, zijn verblindende schoonheid en flirtende ogen Kerouac vooral in de ban hadden gebracht, maar dat zijn homofobie hem van daden had weerhouden. Alan Ginsberg was wat dat betreft minder terughoudend en verleidde Cassady kort na zijn kennismaking met Kerouac. Kerouac zou Cassady pas weken later weer terug zien als de geliefde van Ginsberg.

Cassady vroeg aan Kerouac hem te leren schrijven, maar al snel bleek dat er eerder sprake was van het omgekeerde. Kerouac had zijn eerste roman *The Town and the City* geschreven in de poëtische stijl van zijn grote voorbeeld, Thomas Wolfe. Onder invloed van de brieven van Cassady, die New York alweer verlaten had en

was teruggegaan naar Denver, ging Kerouac echter anders schrijven, impulsiever en directer. Hij noemde Cassady's stijl *kickwriting*: een onafzienbare stroom van ongeordende invallen en gedachten. Volgens Cassady kon je die directheid niet bereiken binnen een klassieke compositie omdat je de dingen dan zei in plaats van ze te voelen.

Cassady zelf schreef het eerste deel van een autobiografische roman (die pas na zijn dood zou uitkomen onder de titel *The First Third*). Hij gaf zijn literaire droom echter op omdat hij het resultaat gênant slecht vond en omdat hij voor schrijven niet de rust kon vinden in zijn jachtige leven.

Hoe *On the Road* tot stand kwam, is bekend. Om de constante woordenstroom niet te hoeven onderbreken was Kerouac op het idee gekomen op een telexrol te typen zodat hij geen nieuwe blaadjes meer in de typemachine hoefde te rollen. Met honderd woorden per minuut zou hij in tweeëntwintig dagen en nach-

ten de eerste versie van het boek hebben getypt. Hij plakte de losse telexrollen aan elkaar, zodat het manuscript uit één grote rol bestond. Sommige uitgevers weigerden het te lezen omdat ze met een manuscript van zevenendertig meter zonder onderbrekingen niet konden werken.

Reizen om te reizen

On the Road vertelt het verhaal van het leven en omzwervingen van Dean Moriarty (Neal Cassady) en zijn vriend Sal Paradise (Jack Kerouac). Vrij realistisch geeft het de reizen weer die Kerouac met Cassady tussen 1947 en 1950 maakte. Kerouac was hem naar Denver nagereisd, wat Alan Ginsberg al eerder had gedaan, en hij vergezelde Cassady een aantal jaren op zijn reizen. Cassady had grote moeite lange tijd op één plek te blijven en werd na een paar dagen bevangen door een rusteloosheid die alleen te stillen was door verder te reizen. Hij reisde om het reizen, om het fysiek verplaatsen en om de ontembare zucht naar avontuur te stillen. Het liefst achter het stuur van een auto, maar ook in een bus of desnoods liftend. Wat dat betreft is *On the Road* een typisch Amerikaanse roman, waarin het gevoel van vrijheid en verlichting bovenaan staat én waarin het oneindige weidse Amerikaanse landschap dit gevoel belichaamt en net zo'n belangrijke rol speelt als in de films van John Wayne. Volgens de Franse filosoof Jean Baudrillard zou in dat landschap de essentie van de Amerikaanse cultuur, van het 'moderne' te vinden zijn.

Neal Cassady had er overigens wel voor gezorgd dat hij in elk stadje een schatje had. Toen Kerouac in Denver aankwam, had Cassady er in één stad drie, met wie hij minstens één keer per dag de liefde wilde bedrijven. Volgens een vast tijdschema vertrok hij bij zijn vrouw Luanne naar het hotel van zijn toekomstige vrouw Carolyn, ging midden in de nacht weer terug naar Luanne voor een tweede keer om later in de nacht bij Ginsberg aan te kloppen.

Hij verzon steeds ongeloofwaardiger smoezen om weg te komen: zo zei hij een keer midden in de nacht dat hij weg moest omdat hij een afspraak had met zijn advocaat. Ginsberg vond hem op den duur zo egoïstisch en onbetrouwbaar dat hij afhaakte. Veel van Cassady's geliefden knapten op hem af, niet alleen omdat hij ze chronisch ontrouw was, maar ook omdat hij alleen maar zijn eigen kicks naliep. Mensen waren als het ware een parachutesprong voor hem; je kon samen genieten van de voorpret en een korte, maar buitengewoon intense ervaring delen. Maar eenmaal beneden aangekomen kon hij hen gemakkelijk alleen achterlaten, zonder daar enig schuldgevoel aan over te houden. Een mentaliteit die ze in Amerika zo treffend de Cleanex-methode noemen: snuiten en weggooien. In de roman *Vision of Code* typeert Kerouac Cassady als volgt: 'You can't care for him... He's got to "go" all the time, he's got to be leader, have lots of people around him... You just can't stick close to him if anything matters to you.'

Het einde van een vriendschap

Jack Kerouac was er zich dus terdege van bewust dat ook hij op deze manier werd gebruikt, maar hij vond dat dat niet opwoog tegen de avonturen die hij met de charismatische Cassady beleefde. Ook hij werd belazerd en volgens hem wist Cassady dat hij het wist. Toch raakte ook hij teleurgesteld in Cassady toen die hem

en Luanne, na een hilarische reis die ze alle drie naakt in de auto hadden gemaakt, op straat in San Fransisco achterliet en zonder aankondiging met de noorderzon vertrok. Feitelijk trokken ze maar enkele jaren samen op. En hoewel Cassady reisde zonder doel was Kerouacs doel misschien wel het schrijven van *On the Road*, dat hij in 1951 voltooide.

Geen uitgever wilde het boek hebben. In de zes jaren daarna schreef Kerouac gemiddeld elk jaar een roman die hij ook niet uitgegeven kreeg en die pas gepubliceerd werden na het succes van *On the Road*. Hij trok zich verbitterd steeds meer op zichzelf terug en raakte zwaar aan de drank. Cassady bleef reizen, pendelde tussen zijn vrouw Carolyn en hun kinderen in San Francisco en Luanne in Denver en van daar naar New York waar hij de prachtige Diana Hanssen trouwde (en bigamie pleegde) om haar toen ze zwanger was weer te verlaten voor Carolyn. In de *beat scène* had hij de drugs ontdekt en ook hij was steeds vaker onder invloed. Kerouac kwam nog een paar keer bij de Cassady's in San Fransisco langs, woonde er een tijdje en had zelfs korte tijd een relatie met Carolyn, wat door Cassady werd aangemoedigd als blijk van vriendschap. Toch werd langzaam duidelijk dat de vriendschap voorbij was.

‘Further’, de bus van de Merry Pranksters, op de ranch van Ken Kesey, Oregon 1988.

Pas in 1957 gaf Viking Press in New York *On the Road* uit, en het boekwerd binnen korte tijd een gigantische hit. De roem kwam voor Kerouac echter te laat. Hij kon zich niet meer van zijn zelfbeeld van mislukte schrijver ontdoen. In een paar jaar was hij een verbitterde oude man geworden, zonder banden met de progressieve lezers die in zijn boek het begin van een nieuwe wereld zagen.

Ook Cassady leek in 1957 niet meer geheel op de Dean Moriarty uit *On the Road*. Hij probeerde zich net op het gezinsleven met Carolyn en zijn kinderen te concentreren en werkte bij de spoorwegen. Volgens Carolyn Cassady (in haar boek *Off the Road, my years with Cassady, Kerouac and Ginsberg*) was Neal Cassady niet zo blij met het beeld dat van hem in *On the Road* werd geschapen. Hij zou niet trots geweest zijn op zijn wilde kant die Kerouac in het boek zo had opgehemeld. Bovendien verwachtten mensen nu dat hij zich als Dean Moriarty gedroeg en ook de politie zou hem daardoor extra in de gaten hebben gehouden. Carolyn Cassady legt dan ook een direct verband tussen de populariteit van Kerouacs boek en Cassady's arrestatie wegens het smokkelen van marihuana in 1958, waarvoor hij twee jaar de gevangenis in ging.

Hippies

Begin jaren zestig ontmoette Neal Cassady in San Fransisco de schrijver Ken Kesey, die net bekend was geworden met zijn debuutroman *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Kesey had eind jaren vijftig in het Veterans Hospital voor vijfenzeventig dollar per dag deelgenomen aan medische experimenten waarbij zijn reacties op verschillende stoffen waren getest. Daarmee was hij één van de eerste mensen die hallucinerende middelen als mescaline en LSD gebruikte en dan nog wel onder medische begeleiding. Na het experiment wist hij de LSD uit het ziekenhuis te smokkelen en begon die in zijn omgeving te verspreiden.

Rond zijn huis in Oregon verzamelde zich langzaam

de hippe *scene* uit San Francisco die daar zijn specialiteit Venison Chili of Lane kwamen eten - een wildragoût gekruid met LSD - waarna ze in het huis of hangend in de bomen op het erf gingen trippen. Zo ontstond Kesey's commune The Merry Pranksters. De leden van deze commune waren in wezen de eerste hippies, over wie Tom Wolfe uitgebreid verslag deed in zijn boek *The Electric Kool-Aid Acid Test*.

Kesey was een grote fan van *On the Road* en zag Neal Cassady als een levende legende. Ook de andere, veel jongere leden van de groep zagen in hem een cultheld. De gedachte van Kesey was dat er geen conventies meer zouden moeten zijn, en iedereen 'his own *thing*' moest kunnen doen: moest kunnen doen wat hij of zij wilde doen. LSD hielp je daarbij. Cassady, die altijd alleen maar had gedaan wat hij wilde, kon zich pas echt uitleven toen Kesey een oude schoolbus kocht, die ze *Further* doopten en waarmee ze wilde ritten door de Verenigde Staten gingen maken. De Amerikanen op het platteland moeten raar opgekeken hebben van die wildbeschilderde bus en de gestoorde types die eruit kwamen rollen.

Boven op de bus stonden grote boxen die hard het geluid van in de bus versterkten, terwijl in de bus het buitengeluid uit de boxen kwam. Achterin stond een koelkast vol sinaasappelsap vermengd met LSD waarvan gretig werd gedronken. En Cassady zat natuurlijk achter het stuur, *Road happy*, zoals de Pranksters het noemden.

Toch was er, behalve hun leeftijd, een groot verschil tussen Cassady en de andere Pranksters. Terwijl zij voornamelijk LSD en marihuana gebruikten zat Cassady vol speed, waardoor hij eindeloos kon blijven doorrijden en nog sneller en onbegrijpelijker ging praten. Desondanks was hij ook voor de Pranksters een bron van inspiratie. Zo zong het huisbandje van de Pranksters, de toen nog onbekende The Greatful Dead: 'The bus came by and I got on, that's when it all began. There was Cowboy Neal at the wheel of the bus to Nevereverland.' Greatful Dead-voorman Jerry Garcia gaat zelfs zo ver te verklaren dat er zonder Neal Cassady helemaal geen Greatful Dead zou zijn geweest.

Toen de Pranksters met hun bus in New York waren voor de presentatie van Ken Kesey's boek *Sometimes a great Nation*, nam Cassady Kesey mee naar een feestje met Ginsberg en Kerouac. Even waren Cassady's literaire helden in één ruimte samen, maar ze praatten weinig met elkaar; want ook al was Kesey nog steeds een groot bewonderaar van Kerouac, die moest op zijn beurt niets van Kesey weten. Waarschijnlijk speelde jaloezie hierbij een grote rol. Hoewel *On the Road* nog steeds populair was, was Kerouac ten slotte een schrijver uit het verleden, terwijl Kesey aan de top van zijn populariteit stond. Daar kwam bij dat Kerouac het gevoel had dat hij ook voor Cassady tot het verleden behoorde en Kesey nu degene was die zijn held en inspirator volledig in de ban had. Later zou Kerouac dan ook verklaren dat hij Kesey niet mocht omdat die Cassady ten gronde had gericht.

Verdwijntrucs

'I saw the best minds of my generation destroyed by madness,' had Alan Ginsberg al in 1957 in zijn gedicht 'Howl' geconstateerd. Hij heeft het waarschijnlijk over dezelfde *madness* als Kerouac, waar die in het begin van *On the Road* schreef: 'the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved [...] burn, burn, burn, burn, like fabulous yellow Roman candles...' Tegen 1967 hadden zowel Kerouac als Cassady vlam gevat en in snel tempo brandde hun laatste restje jeugd, en daarmee hun bestaansrecht, op. De

Amerikaanse justitie had Ken Kesey eindelijk te pakken gekregen en hem wegens het bezit van marihuana tot negen maanden gevangenisstraf veroordeeld. De Merry Pranksters probeerden bij elkaar te blijven, maar zonder hun leider viel de groep al snel uit elkaar. Cassady was zijn familie kwijt en zoals vaker in dat soort situaties klopte hij bij Carolyn aan om weer bij haar en de kinderen in te trekken. Maar na twintig jaar wilde die zich niet meer aan Neal hechten om hem vervolgens weer te zien vertrekken en dus kwam hij er niet meer in. Cassady stond alleen, was niet meer de jonge god die met zijn *sexappeal* automatisch mensen plat kreeg en viel net als de oude Dean in *On the Road* ten prooi aan de morsige verlatenheid van de ouderdom. Zijn conditie was slecht en overmatig druggebruik had hem van binnen uitgehold. Voor het laatst ging hij op weg.

Toen Jack Kerouac hoorde dat Neal Cassady was overleden geloofde hij het niet en wilde het ook niet geloven. Hij dacht dat het weer één van Neals verdwijntrucs was om van een vrouw af te komen. Met veel

moeite kon hij ervan worden overtuigd dat Neal werkelijk dood was. Hij barstte in tranen uit en zei dat hij echt van hem had gehouden. Elk woord dat hij had geschreven was door Neal geïnspireerd; er viel nu niets meer te zeggen of te doen. Aan Carolyn Cassady vertelde hij dat het niet lang meer zou duren voor hij Neal zou vergezellen. Een jaar later had Jack Kerouac zich dood gedronken.

Aan het eind van *On the Road* verlaat Dean Moriarity New York. Hij vraagt de chauffeur van de auto waarmee Sal naar een concert vertrekt om hem even bij Penn Station af te zetten, maar voor de geschifte vrienden van Sal is geen plaats in de auto. Terwijl ze wegrijden ziet Sal door het autoraampje Dean voor het laatst, in zijn rafelige, kaalgevreten overjas, een oude koffer in zijn hand.

'So in America when the sun goes down and I sit on the old broken-down river pier watching the long, long skies over New Jersey and sense all that raw land that rolls in one unbelievable huge bulge over to the West Coast, and all that road going, all the people dreaming in the immensity of it, and in Iowa I know by now the children must be crying in the land where they let the children cry, and nobody, nobody knows what's going to happen to anybody besides the forlorn rags of growing old, I think of Dean Moriarty I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty.'

Literatuur

William Plummer, *The Holy Goof, a biography of Neal Cassady*. Engelwood Cliffs, New Yersey, Prentice-Hall Inc., 1981

Ellis Amburn, *Subterranean Kerouac, the hidden life of Jack Kerouac*. New York, St. Martins Press, 1998

Ann Charters, *Kerouac, a biography*. San Francisco, Straigh Arrow Books, 1973

Jack's Book, in lives and words of his friends. London, Hamish Hamilton, 1979

Barry Gifford & Lawrence Lee, *Kerouac and friends, a Beat Generation album*. New York, Fred W. Mc. Darrah, William Marrow and Co, 1985

Carolyn Cassady, *Off the Road, My years with Cassady, Kerouac and Ginsberg*. New York, William Morrow and Co., 1990

Neal Cassady, *Een derde*. Vertaald door Guido Golüke, Amsterdam, Bert Bakker, 1978

Jack Kerouac, *On the Road*. New York, Viking Press Inc., 1957; *Visions of Cody*. New York, McGraw-Hill Book Company, 1973

Tom Wolfe, De Trip, The Electric Kool-Aid Acid Test. Vertaald door Bert Koning, Amsterdam, Bert Bakker, 1971

Evergreen review reader 1957-1966. New York, North Star Line/Bleu Moon Books, 1993

Bart van Esch (1964) is filmmaker.

Peter Schmink
Het verlangen naar besmetting
De metamorfose volgens David Cronenberg

Eind vorig jaar stond ik een maandlang onder het regime van een of ander mysterieus virus. In zijn beginstadium is een virus ziek, zwak en misselijk. Gefnuikt door het gezonde lichaam van zijn gastheer leidt de indringer een kommervol bestaan. Hoe zwaarder echter de onderdrukking, hoe inventiever de overlevingsstrategie. Achteraf kan worden vastgesteld dat de uitvreter voor het eerst van zich deed spreken toen ik een keer langer dan een halfuur ging hardlopen. Tussen kilometer zeven en acht, terwijl ik diep in mijn reserves tastte, stak hij de kop op. Ik kreeg prompt lood in de benen.

David Cronenberg houdt zich in zijn werk bezig met lichaamsvreemde invasies. Als gesjeesd biochemicus onderzoekt hij de reactie van virussen, dierlijkweefsel en (later) technologie op de organisatie van het menselijk lichaam. Een geliefd horrorthema, maar Cronenberg is het niet te doen om vrijblijvende bangmakerij. In zijn streven nieuwe levensvormen te scheppen, laat hij de idealist Frankenstein ver achter zich; zijn werk is volstrekt amoreel. In veel van zijn films voert bij een particuliere variant van de *mad scientist* op: een streber *pur sang*, belust op innovatie, niet geremd door enig menselijk tekort.

Mijn virus bleek er een nachtritme op na te houden. Rond een uur of elf begon de ongenode gast zich op te maken voor middernacht. Wanneer het bed lonkte, kreeg mijn virus het op de heupen en draaide na twaalven de rollen resoluut om. Het ziektebeeld manifesteerde zich als een horde gabbers. Mijn eens zo toegewijde lichaam viel als een blok voor deze overmacht. Het stond toe dat honderden *ravers* het als leegstaand pakhuis in gebruik namen en liet zich avond aan avond tot ver in de ochtend van kruin tot grote teen uitwonen.

Als jongen is Cronenberg verzot op autoraces. Gebiologeerd drinkt hij de beelden in. Op zijn zestiende stuurt hij verhalen naar *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*. De drang om de camera ter hand te nemen bespringt hem pas wanneer hij als filmgekke student inziet dat films door *mensen* worden gemaakt. Hij groeit op in Toronto en is medeoprichter van Cinecity, waar hij Amerikaanse en Europese undergroundfilms programmeert. Een man met meerdere fascinaties. Twee vroege korte films *Transfer* (1966) en *From the drain* (1967) verraden de invloed van Beckett en Burroughs. *Stereo* (1969) en *Crimes of the future* (1970) zijn seksueel ambigu en worden hits in homokringen. *Shivers* (1975) is de eerste onvervalste horrorfilm. Parasietklonten drinken het bloed van keurige flatbewoners en ontketenen een pestilente seksuele drift. Bij Cronenberg is er geen sprake van dat het Goede het Kwaad uiteindelijk overwint. Ook zijn fantasie is zacht gezegd nogal buitenissig.

‘Shivers wordt meestal als een tragedie gezien, maar er zit een paradox in die verband houdt met de manier waarop de maatschappij tegen mij aankijkt. Hier heb je een aardige man - hij houdt van mensen, hij is vriendelijk, hartelijk, kan goed praten en hij maakt van die vreselijk zieke, groteske, walgelijke films. Hoe kan dat nu? Voor mij zijn die twee delen van mezelf onverbrekelijk met elkaar verbonden, ik voel me goed in mijn vel, omdat ik gek ben. ik ben stabiel, omdat ik niet goed snik ben.’

Niemand ontkomt aan de parasiet. In de laatste scène kennen de flatbewoners hun missie. Gelukzalig grijnzend zwermen ze uit over de stad.

Waar gaf mijn virus uitdrukking aan? Menselijk lijden onder schrikbewind? Repercussies op de psyche door shakespeariaanse opvolgingsstrijd? Tja. Van degene die ooit uit vrije wil drie maal per week op hardloopschoenen door de blubber ploegde, was in elk geval geen schim meer over. Het virus beleefde hoogtijdagen en veroordeelde me tot de buis. De kritische blik droeg ik voor onbepaalde tijd over aan mijn videorecorder; die zou me niet in de steek laten. In de gids

stuitte ik op een documentaire die ik, in mijn bestaan-zonder-virus, het kijken waard zou hebben gevonden. Ik functioneerde dan wel niet, de Show View-toets maakte het apparaat gebruiksvriendelijk, nee het programmeren van de VCR zou het probleem niet zijn...

illustratie: Dragan Javorac

Toen ik de band een dag later controleerde, toonde de tv zwevende gele ballen, achtervolgd door bruine houders. De ballen moesten noodsignalen voorstellen, uitgezonden door een belaagde menselijke cel; de houders stonden voor receptoren. Nog voor de boodschappers het slechte nieuws aan de gele receptoren van een nabijgelegen moedercel kenbaar konden maken, werden ze door de bruine houders ingehaald en onderschept. Het paste precies - een baseball die in een handschoen ploft - alleen bleven de gele receptoren van de gezonde cel nu wel erg dom naar niets reikend achter. Ik had de grafische weergave van een staaltje mimicry door het pestvirus voorgeschoteld gekregen. Een heel leergierige klant. Neemt het

menselijk afweersysteem lelijk bij de neus.

illustratie: Dragan Javorac

Groggy spoelde ik de bewonderende commentaren van de h.h. medici door. Op het scherm verscheen in een flits het steriel glanzende beeldmerk van de EO.

In de loop van zijn carrière voorziet Cronenberg het zo op uiterlijkheden en effect gerichte horrorgenre van een volstrekt eigen gezicht. Het modelleren van angst of het visualiseren van chaos is bij hem ook altijd een vormexperiment. Meest indrukwekkende voorbeeld hiervan is zonder twijfel *Videodrome* (1982), waarover later meer. In het midden van de jaren zeventig maakt hij een viertal televisiefilms (algemeen beschouwd als een minder geslaagd uitstapje), maar met *Rabid* (1976) pikt hij het thema van epidemische chaos uit *Shivers* weer op. In *Rabid* (*woest, dol*) is het objectief gericht op een individu, een motorrijdster die na een ongeluk plastische chirurgie ondergaat en zich ontwikkelt tot vampier. De hondsdolheid waarmee ze haar omgeving besmet, zadelt de mensen op met psychosen en ontregelt hun sociale gedrag. In *The brood* (1979) derailleert de menselijke soort definitief. Een jonge vader vernietigt zijn gestoorde echtgenote om zijn dochtertje te redden. Zijn ex blijkt in staat om haar grenzeloze haat te materialiseren in navelloos progenituur. In de strijd met het gebroed staan Goed en Kwaad lijnrecht tegenover elkaar, maar de kijker die na de slachting denkt recht te hebben op een *hap-*

py ending, komt bedrogen uit. De catharsis is slechts schijn. Voor en na *Videodrome* volgen twee opmerkelijk ingetogen films over telepathie: *Scanners* (1980) en *The dead zone* (1983). Extreem bloederig en zwartgallig is weer *The fly* (1986). In *Dead ringers* (1988) blijven de *special effects* helemaal achterwege.

'Het hangt ervan af of de film het nodig heeft. In *Dead ringers* kon ik alles buiten beeld houden, suggereren, omdat iedereen zich precies kon voorstellen wat er gebeurt bij een gynaecoloog. Maar de transformatie van Seth Brundle in *The Fly* of het exploderende hoofd in *Scanners* is niet iets wat je zelf kunt invullen. Het is *new stuff*.'

Naked lunch (1991) geeft een alleszins acceptabele inleiding op het gelijknamige surrealistische boek van Burroughs. Uiterlijk vertoont de film verwantschap met *Videodrome*. De symbiose van schrijver en typemachine, alsmede de hallucinerende werking van fantasie is ongeëvenaard in beeld gebracht.

In 1993 volgt het niet in Nederland in omloop gebrachte *M. Butterfly*. Met *Crash* (1996), waarin de automobiel op onrustbarend hitsige wijze de menselijke huid mag openrijten, zet Cronenberg voorlopig de kroon op een hoogst eigenzinnig oeuvre.

illustratie: Dragan Javorac

Ik onderging een bloedonderzoek en het verstoorde beeld wees inderdaad op een virologische infiltrant. Terwijl de huisarts zich het hoofd brak, onderging ik een transformatie. Elk greintje vet smolt van mijn botten. Ook geestelijk takelde ik af. Het beeld van de ge-

fopte gele receptoren bleef door mijn hoofd spoken. Het virus doorgrondde mijn afweersysteem en kopieerde het. Waar ging dat heen? Ik dacht aan de inzinking na de zevende kilometer. Dat was een duidelijk signaal geweest. Mijn lichaam riep halt, maar in mijn hoogmoed joeg ik de boel over de kop. Zo diep was de afdaling in mezelf geweest, dat ik het virus de helpende hand had toegestoken.

Van mijn werk kwam ondertussen niet veel meer terecht. Ik was bezig met een verhaal over een jonge man die strandt aan de Spaanse grens en ergens in een Frans hotelletje langzaam maar zeker doordraait. Ik voelde me verbonden niet mijn hoofdpersoon, die ik Arnold Faber had gedoopt en die ik van een schimmige passant had zien uitgroeien tot een markante persoonlijkheid. Nu ik zelf in de versukkeling was geraakt, herkende ik zijn verwording als geen ander. Je zette iemand neer op een emotioneel dieptepunt en de kiem van zijn gekte bloeide open. Uit naam van de goede zaak liet ik niet af het afweersysteem van mijn hoofdpersoon met demonen te bombarderen. Meer en meer ging hij gebukt onder een ziekmakend voorstellingsvermogen: het virus van zijn fantasie. Al schrijvend groeide hij ook in mij. Naarmate het einde naderde, nam de warmte van zijn nabijheid toe. Je kon gerust stellen: mijn Arnold was een mens van vlees en bloed geworden.

Videodrome dompelt de kijker genadeloos onder in de waan van Max Renn. Kon de film bij verschijnen in het begin van de jaren tachtig nog als sciencefiction worden afgedaan; nu, met het millennium in het vizier, heeft nog geen enkele mediafilosoof het aangedurfd om de in de film geschetste manipulatie van (en door) de beeldcultuur naar waarde te schatten. *Videodrome* is gematerialiseerde doem, ofwel de realiteit door de ogen van Max Renn: eigenaar van Channel 83, een kleine zender, gespecialiseerd in porno en geweld. Eén van zijn technici registreert drieënvijftig seconden uit een uitzending van de piratensatelliet Videodrome: martelpraktijken, moordscènes. Max heeft wel oren naar dit soort gemakkelijk en goedkoop te produceren materiaal: ‘No plot, no characters. Just torture, murder and very, very realistic.’ Het lukt hem om de man achter Videodrome te traceren. Brian O'Blivion is een obscure professor die uitsluitend communiceert via op videocassettes opgenomen monologen. Hij zet zijn filosofie uiteen: ‘The battle of the mind of North America will be fought in the video-arena, the videodrome. The televisionscreen is the reckoner of the minds eye. Therefore the televisionscreen is part of the physical structure of the brain. Therefore whatever appears on the televisionscreen emerges as raw experience for those watching. Therefore television is reality and reality is less than television.’

Videodrome is inderdaad echt. Geen gesimuleerde seks en sadisme, maar *snuff* televisie. De tapes vervormen de werkelijkheid. De beelden worden vlees, een oncontroleerbaar organisme. Hersenweefsel begint te woekeren. De tumor heet *the new flesh*, een orgaan dat hallucinaties genereert. Een machtig wapen dat een podium nodig heeft. Wat te denken van een niet al te grote televisiezender van *adult movies?*

Naast de clan van O'Blivion valt Max Renn ook in de handen van een ultrarechtse organisatie die door middel van het destructieve Videodromesignaal het geperverteerde Channel 83-publiek wil elimineren. Ondertussen hebben wij met Max de videoarena betreden. Het omhulsel van een cassette beweegt en als de tape is geladen komt de televisie tot leven. We voelen de onderdelen door het kunststof puilen. Het scherm zuigt ons op. Max strijkt met de loop van zijn pistool over een vaag litteken op zijn onderbuik. Hij heeft een beetje jeuk, maar als hij nog eens goed kijkt, heeft de huid zich geopend. Zijn hand verdwijnt met pistool en al

in een enorme vaginavormige wond. Het afgrijzen op zijn gezicht als hij zijn hand weer tevoorschijn rukt en het pistool in zijn buik is achtergebleven!

De twee partijen gebruiken Max als een bestuurbaar wapen. Ze planten videotapes in zijn buik en zijn hand vergroeit met zijn pistool. Letterlijk: met stalen buizen plugt het zich in zijn bloedsomloop. Moordend trekt hij door Toronto. De laatste opdracht betreft de goede zaak: *the new flesh*. Het wordt tijd dat Max zich van zijn lichaam ontdoet. Videodrome geeft het goede voorbeeld op televisie. Het scherm ontploft en een eruptie van bloed en darmen spoelt uit het inktzwarte gat naar buiten...

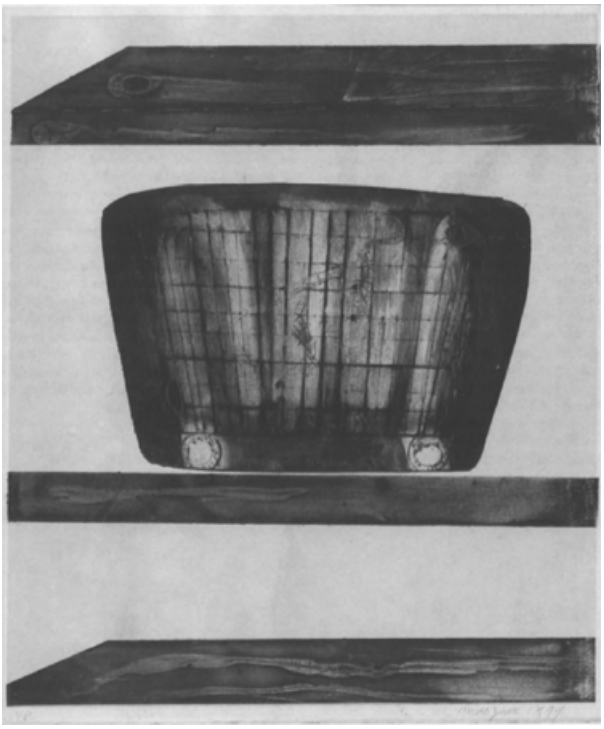
Peter Schmink (1954) publiceerde in 1995 de verhalenbundel Het slinkende papier. *Hij legt momenteel de laatste hand aan zijn roman* En de ziel komt te paard achter.

Het verlangen naar besmetting
De metamorfose volgens Peter Schmink
door Arnold Faber

Zeer geëerd publiek. Irritant, mensen die ongevraagd het woord opeisen, is het niet? Het spijt me wel, maar wat u ervan vindt kan me geen moer schelen. Ik heb genoeg geslikt. De knop is om. *Hoofdpersoon*, het woord zegt het al: degene die de boventoon voert. God, wat voel ik me lekker! Eindelijk lucht. Het was wat krapjes geworden, met z'n tweeën in een vel. Het kleinste dingetje kan dan te veel zijn. Op het laatst was ik een gestripte elektriciteitsdraad onder spanning. Bij het minste geringste spoot ik stroom. Zette ik er gewoon even twee-twintig op. Giftig dat ik kon worden! En zo vreemd is dat toch niet? Als je een bombardement van demonen op je dak krijgt!? Aan de andere kant: wat de één ziek maakt, kan voor de ander heilzaam zijn. Mijn afweersysteem heeft er in ieder geval zijn voordeel mee gedaan. Ik heb mijn jeugd ervaren als een lang aangehouden trainingskamp. Ik was wat je noemt een ziekelijk ventje. Hoesten, kromme benen en altijd uitslag. Maar gelukkig voerde mijn trainer een genadeloos regime. Donderde me zonder pardon in het koude zwembad en viste me pas op als ik dreigde te verzuipen. Daar heb ik die gezonde longen vandaan. De ontwikkeling van mijn tors geschiedde in de gymzaal. Touwklimmen, turnen en het wandrek. De mentale dressuur vormde niet het minste onderdeel van mijn vorming. Originaliteit was taboe. Afwijkende opvattingen werden genadeloos gecensureerd.

Zoveel onrecht gaf me vleugels. Wat censoren doen, is toch bij uitstek kenmerkend voor psychotici: het verwarren van werkelijkheid en illusie? Mijn leermeester verdraaide de feiten consequent. Hij verkeerde in de veronderstelling dat ik niet goed bij mijn hoofd was. Toen werd me duidelijk hoe ver ik boven hem was uitgegroeid. Dan moet je hard zijn en wat in je weg staat botweg elimineren. Zeggen: bedankt man, je was een geweldig vehikel, maar nu heb je afgedaan. Het is niet anders en zeg nou zelf: Schmink dat is toch niets? Opsmuk, weg ermee.

LONG LIVE THE NEW FLESH!!!



Annelies Passchier & Margot de Jager
Interieur
De radio

Personages:

Otto, een fotograaf van midden dertig.
Angèle, zijn vrouw, werkt in een medisch laboratorium, ook midden dertig.

Een huiskamer, eind jaren veertig. Otto zit op een stoel bij de radio en zoekt de zenders af. Er klinkt een jazzpassage uit die tijd. Hij loopt met zijn handen in zijn broekzakken rond de tafel. Als het stuk is afgelopen en een Amerikaanse commentaarstem klinkt, draait hij verder op zoek naar andere stations. Het tafereel straalt een zondagse rust uit.

Otto

(kijkt uit het raam)

Daar zul je haar hebben...
Gehaast als altijd...

(steekt zijn hand op)

Ziet niks, kijkt weer nors naar de grond... Hoe lang kan een mens met een tijdbom leven? Een jaar, twee jaar, een leven lang? Een leven lang. Nog twintig jaar, dertig, veertig als ik heel oud word... En hoe laat je hem afgaan?... Drie jaar zijn we nu al zo bezig, drie jaar sinds de dag dat ons zoontje verdronk... Vermoedelijk van de loopplank gegleden... Zij verwijt me dat... Dat ik dat niet gezien heb...
Waar blijft ze nou?

(kijkt weer door het raam).

O, ze staat met die vrouw van de hoek te praten. Interessant mens, speelt piano en zingt. Woont alleen... (*Hij loopt naar de tafel en steekt een sigaret op*).
Die hebben elkaar gevonden blijkbaar...

(kijkt nog eens even door het raam, loopt weer door de kamer).

Tegen mij nog geen twee woorden, maar op de stoeprand is er geen houden aan. Levendig. Een levendig gesprek... Maar hierbinnen waart de Dood van Pierlala. Een schim. En zelfs die schim dien ik nog te ontwijken... Een ijsberg...

(neuriet mee met de radio)

Wat had ik meer kunnen zien dan zij?... We stonden samen op de dekschuit bij de tafel te praten. Het was de verjaardag van Wouter, er waren heel wat mensen. Het was een warme dag, iedereen stond aan dek te drinken. Bertje scharrelde rond, er waren steeds volwassenen bij hem. Het was een hartendiefje... En opeens zag ik hem niet meer... te lang niet meer... ‘Waar is Bertje?’ zei ik. ‘Even kijken.’ Ik wurmde me tussen de mensen door naar de rand van de dekschuit. Geen kind te zien... Er waren weinig kinderen mee. De meeste paren waren nog kinderloos. Met een klem

op mijn borst vloog ik het dek van de moederschuit op... Iedereen keek nu mee. Vlakbij de loopplank stond in het gangboord een kinderwagen, waarin een baby van een half jaar zat... De kap was neergeslagen... Nooit vergeet ik de blik van dat kind. Het keek nieuwsgierig om zich heen, het keek naar de loopplank, het kraaide... Ik keek naar de loopplank, ik zag Bertje... Ik greep het kind beet, schudde het heen en weer, ik siste ‘Waar is Bertje, vertel op, wat heb je gezien?’... De baby begon verschrikkelijk te huilen. Ik werd beetgegrepen en achterover op het dek gedrukt... ‘De loopplank,’ gilde ik. Ik hoorde Angèle's lange hoge kreet. Een van de gasten sprong meteen in het water... Maar niets. Pas de volgende morgen vond de brandweer hem, zijn lichaampje was meegezogen door de stroom... Bertje... Dit jaar zou hij zes worden... Een volgende heeft zich nog niet aangediend...

(De deur gaat open. Angèle komt binnen. Ze zet haar tas op een stoel, en loopt de kamer weer uit. Otto kijkt ernaar. Angèle komt weer binnen)

Otto
Hallo...

Angèle
Hallo...

Otto
Wil je thee?

Angèle
Nee, dank je.

(Ze zwijgen. De radio sputtert. Angèle kijkt naar de radio, dan naar Otto)

Angèle
Ben je niks aan het doen?

Otto
Nee.

(Angèle knikt)

Otto
Ging het?

Angèle
Het ging wel.

Otto
Afgekregen?

Angèle
Morgen, denk ik.

Otto
Was je daar alleen?

Angèle
Professor Hermans was er ook.

Otto
Professor Hermans?

Angèle
Duijnmaijer is toch ziek.

Otto
O. ja.

(Otto gaat voor het raam staan)

Otto
Valt ermee te werken?

Angèle
Gaat wel.

(Otto loopt naar de radio, waaruit zacht gepraat klinkt. Zoekt weer zenders af. Er klinkt bigband-muziek. Hij zet hem wat harder)

Angèle

(gaat aan tafel zitten)

Otto...

Otto
Wat?

Angèle
Kan die radio niet uit?... Ik krijg er hoofdpijn van...

Otto

(zucht)

Watje wilt.

(Otto stopt zijn handen in zijn broekzakken)

Otto
Wat eten we straks?

Angèle
Ik kon niks verzinnen.

Otto
Niks?

Angèle
Brood.

Otto
Brood.

Angèle
Er zijn eieren.

Otto
Brood op zondag. Gezellig.

Angèle
Mijn hoofd stond er niet naar. Ik kon niks verzinnen.

Otto
Geen radio. Geen eten.

(Angèle haalt een mapje met papieren uit haar tas en gaat erin zitten lezen. Otto staat weer voor het raam. Buiten valt de schemering. Angèle kijkt op)

Angèle
Ben je ziek?

Otto
Hoezo?

Angèle
Zomaar. Je staat nooit voor het raam.

(Ze leest weer verder. Otto begint weer rondjes rond de tafel te lopen)

Angèle

(zonder op te kijken)

Ga zitten, of ga iets doen.

(Otto blijft rondjes lopen. Na een tijdje staat Angèle op)

Angèle
Niet eten dan maar?

Otto
Ik heb geen trek.

Angèle

(knikt)

Dan ga ik nog even wat rommelen.

(Angèle loopt de kamer uit. Op de gang klinkt gerommel)

Otto
Geen eten... Geen trek... Geen zin... Geen verhaal... Geen geintje... Een kannibaal eigenlijk... Gewend om de medemens zo kaal mogelijk te vreten... Keine Zutaten!...

Angèle

(roept vanuit de gang)

Otto... Kom eens kijken...

(Otto zwijgt)

Angèle
Hoor je me?

(Otto staat bij het raam. Gestommel vanuit de gang)

Angèle
Otto!

(Otto draait zich met het gezicht naar de deur)

Otto

(luide stem)

Die kast lijkt de kruik van Elia wel... Ik wil niet meer...

(Gestommel. Angèle komt de kamer binnen met in haar armen een houten stepje)

Angèle
Wat is er?

Otto
Niks. Ik doe niet meer mee.

Angèle
Alsof het een spelletje is!

Otto
Was het maar een spelletje! Het begon met een hemdje, kleinste maat, met twee sokjes, het mutsje, een jasje, een beer, een stoffen bal, een pop op een stok, luierbroeken, kruipbroeken, tuinbroeken, het eerste bordje, het bestekje, slabjes, potloden, een blokkenwagen, de eerste schoentjes. Is die kast nu nog niet leeg? Elke week als jij zogezegd iets ‘opruimt’ begraven we hem opnieuw. Je gooit telkens iets weg, maar er komt niets, helemaal niets bij. Dit kan zo niet doorgaan... Als je niet ophoudt, hak ik die hele kast morgen in spaanders...

Angèle
't Was ook jouw kind...

Otto
Houd je kop... Het was niet mijn of jouw kind, het was ons kind... Het is nu drie jaar geleden, maar bij jou

sterft hij elke week opnieuw. Je laat niets meer toe... Mij heb je uit het oog verloren. Voor jou staat de tijd sinds die dag stil. Je hebt jezelf veroordeeld tot het eeuwige nu van die tiende mei. Je bent een vrouw zonder verleden en zonder toekomst geworden, een eng exemplaar van de eendagsvlieg... Niemand komt hier nog binnen... Nooit gaan we meer uit...

Angèle
Heus wel... Verleden week kwam...

Otto
Haast niemand dan... Ik heb er genoeg van... In het hele huis is er niets van Bertje te zien, behalve dan in die gangkast waar niemand mag komen. Ik ben heel vereerd dat ik als enige elke week op de drempel mag staan om samen met jou te kijken naar wat je die week hebt uitverkoren om persoonlijk naar de vergetelheid te brengen.
Het is alsof ik telkens in een diepe put moet kijken, waar resten kind en speelgoed liggen te vergaan, en waar jij halverwege, als was je de dood zelf, bezig bent om hier en daar nog wat te schikken, alsof daar nog een taak voor je ligt, alsof je daar nog wat te zoeken hebt...

Angèle
Hoor je hem dan niet roepen?... Ver weg... Een hoog kinderstemmetje...

Otto
In die put heerst de stilte van de dood...

Angèle
Jij hoort nooit wat...

Otto
Angèle...

Angèle
Hij moet geroepen hebben... Misschien dat je hem gehoord hebt, zonder dat het tot je doordrong... Dat je toen keek, waar hij was... Ja, hij moet geroepen hebben... Ik hoor hem elke dag:... Mama!...

(Otto zwijgt. Steekt nog een sigaret op)

Angèle
Misschien... Als je meteen naar de loopplank was gerend, in plaats van als een idioot over dat gangboord te rennen... Iedereen loopt op een boot toch meteen naar de loopplank als de plaats...

Otto

(voor zich uit)

Er zijn woorden die feller branden dan het ergste gif...

Angèle
Wat zegje?...

Otto

Ik zeg: Als hij ‘Mama’ riep, waarom ben jij dan niet opgesprongen en als ieder, volgens jou, weldenkend mens onmiddellijk daar naartoe gegaan... Dan had je deze idioot kunnen laten rennen... Je zwemt als de beste, ten slotte...

Angèle

(drukt het stepje tegen zich aan, snikt)

Had ik het maar gehoord, had ik maar...

Otto

(loopt iets op haar toe)

We hoorden niets... We horen niets... Hij is uit ons leven weggeglipt...

(Otto loopt naar de radio en zet die weer aan)

Otto

Frisse lucht... een beetje leven... Het is hier zo muf als in een graf kelder... Wacht... Ik ga even wat pakken...

(Angèle blijft staan. Ze wiegt mee op de muziek, ze praat zachte woordjes tegen het stepje in haar armen. Otto komt weer binnen. Hij heeft een groot pakket onder zijn arm. Hij legt het op tafel)

Otto

Dit heb ik al twee jaar klaar staan, maar ik durfde het nooit te pakken...

(Angèle staat stokstijf, het stepje tegen zich aangedrukt. Otto maakt het touw en het pakpapier los. Hij houdt een grote ingelijste foto van een jongetje omhoog)

Otto

Kijk...

Angèle

(begint te huilen, roept)

Nu is hij dood... Nu is hij dood...

(Otto doet net of hij haar niet hoort. Hij loopt naar de muur en haalt daar een schilderijtje weg)

Otto

We hangen hem hier... Op de mooiste plek die we hebben...

(Hij hangt de foto op. Angèle staat met gebogen hoofd te snikken. Otto blijft even staan. De radiomuziek is nu duidelijk hoorbaar. Dan loopt Otto naar Angèle, hij neemt voorzichtig het stepje uit haar armen, en brengt het weg naar de gang. Angèle blijft met hangende schouders staan. Otto komt weer terug Hij neemt Angèle in zijn armen)

Otto

Volgende week ruimen we samen alles op... We bewaren alleen wat we tot onze dood willen bewaren...

(Ze dansen. Tijdens het dansen kijkt Angèle over Otto's schouders omhoog naar het portret)

Angèle

(zacht)

Bertje...

Otto

(zacht)

Bertje...

(Als het nummer is afgelopen, begint er weer een Amerikaanse presentator te praten. Otto laat Angèle los en loopt de kamer uit)

Angèle

(loopt glimlachend op de foto af)

Het is te vroeg mijn kind... Het is nog lang geen dag...
Nog lang niet...

(draait de foto om)

Blijf jij maar lekker bij mama slapen...

(Otto komt weer binnen met twee jassen over zijn arm)

Otto

Wat is dat nou?

Angèle

(doet een paar stappen achteruit, kijkt naar de omgedraaide foto)

Zo weet je beter dat hij er is, maar toch ook weer niet.
Jij maakt hem nog doder.

Otto

Dood is dood, dacht ik.

Angèle

Dat andere is verwarrend... Ik wil het niet zien... Het pakt hem van me af...

Otto

(houdt de jassen omhoog)

Ik dacht... Ik dacht... Nu gaan we samen een worst eten aan de Willemsevaart, dacht ik...

Angèle

(afwezig)

Straks... Goed?... Eerst even het stepje opbergen... Dat kan zo niet onbeheerd in die kille gang blijven staan... Je hebt ook geen enkel gevoel voor detail...

(Angèle verlaat de kamer. Otto blijft met de jassen over zijn arm in de kamer staan kijken naar het omgekeerde portret. Uit de gang klinkt gerommel)

Einde

Onder de noemer 'Interieur' werken beeldend kunstenaar Margot de Jager en schrijver Annelies Passchier momenteel samen aan een reeks combinaties van aluminiumdrukken en tekst. In dit nummer verschijnt de zevende episode: 'De radio'.
Margot de Jager (1956) voltooide in 1985 haar opleiding aan de Gerrit Rietveld Academie. Sindsdien exposeert zij geregeld. In 1998 had zij een solotentoonstelling bij galerie Oele in Amsterdam.
Annelies Passchier (1955) publiceerde de verhalenbundel Mors *(1990) en de roman* Een vorstelijk hotel *(1993).*

De boekhouding
J. Heymans

De naar seringen geurende ochtenden in Oost-Groningen

Nadat ik *De vaders van de gedachte*, de tweede roman van Nanne Tepper, in de stilte van de vroege nacht had dichtgeslagen, bleef de echo daarvan hardnekkig in mijn hoofd rondzingen. Of was het een van die oude popsongs waarvan Tepper een versregel in zijn boek aanhaalt, zoals ‘California dreamin’ van The Mama's & Papa's, een van de herkenningsmelodieën uit de tijd van de verbeelding aan de macht? Zelf heb ik het overgrote deel van mijn verzameling oude langspeelplaten van de hand gedaan toen ik alweer geruime tijd tot de generatie van dertigers behoorde. Het grijze album *Still* met de ‘zelfmoordmuziek’ van Joy Division was het laatste geweest dat ik aan mijn collectie had toegevoegd. Mijn jeugd leek mij definitief voorbij en daarmee had de muziek die haar had begeleid in mijn ogen de status van verraderlijke nostalgie gekregen. Sedertdien gaan Berg en Dal van de popmuziek, alternatief of niet, grotendeels aan mij voorbij. Natuurlijk, er zijn spaarzame uitzonderingen, maar ‘het enige goede nummer van de nieuwe Radiohead’ waar Tepper bijvoorbeeld in zijn tweede roman op doelt - ‘Subterranian homesick alien’? - is daar niet bij.

Dit nachtelijk gemijmer bracht mij als vanzelf tot de volgende vraag: zou het waar zijn dat sommige romanciers zich vooral aan de toonkunst spiegelen en andere meer aan de beeldende kunst? Het kost mij in ieder geval geen enkele moeite om een reeks ‘muzikale’ schrijvers op te sommen. Wat bijvoorbeeld te denken van: S. Vestdijk. Die heeft, naast een hele plank muziekessays, onder meer de roman *De koperen tuin* (1950) en de driedelige ‘Symfonie van Victor Slingeland’ (1956-1958) op zijn naam staan. Of F.B. Hotz. Die heeft ‘Proefspel’ en nog een paar andere stemmige verhalen over zijn voormalige beroepspraktijk als jazztrombonist geschreven die zonder twijfel tot de beste van *Het werk* (1997) behoren. Of Jeroen Brouwers. Die bouwt zijn romans graag volgens muzikale principes op en heeft in *Zomervlucht* (1990) de hoofdrol gegund aan de wereldberoemde musicoloog en voormalige pianist Reinier Saltsman. En zo kan ik nog wel enige tijd doorgaan: August Willemsen, J. Ritzerfeld, Margriet de Moor, Cherry Duyns. Het overvloedig aantal schrijvers, aan wie het oude of nieuwe muziekleven niet ongemerkt voorbijgaat - ik laat in dit verband de dichters om begrijpelijke redenen buiten beschouwing - is waarschijnlijk direct gerelateerd aan hun al dan niet heimelijke verlangen om eigenlijk als componist door het leven te willen gaan. Dit standpunt ligt Harry Mulisch in de mond bestorven, ook al heeft hij een wat mij betreft intrigerend boek over beeldende kunst geschreven: *Zielespiegel* (1997). Vergeleken bij de romanciers voor wie het muziekleven in de ruimste betekenis van het woord een inspiratiebron is, zijn hun collega's die zich liever aan de beeldende kunst spiegelen, verre in de minderheid. De scheidslijn tussen beide soorten romanciers - noem hen: ‘musische’ en ‘museale’ schrijvers - is niet zo absoluut als ik nu wel suggereer. Schrijvers als J. Bernlef en K. Schippers, evenals Willem Brakman, A.F.Th. van der Heijden, Cees Nooteboom en Dirk van Weelden, laten zich in hun verhalen en romans weliswaar regelmatig door de beeldende kunst inspireren, maar ze houden zich daarin toch ook geenszins doof voor muziek. Dit laatste geldt wel goeddeels voor een schrijver als Gerrit Krol of Kees Ouwens. Zou Krol of zijn ik-personage wel eens naar muziek luisteren (anders dan geproduceerd door een brommend bakbeest van een computer als Mirakel)? Ik kan het me nauwelijks voorstellen. De passages die hij over muziek heeft geschreven, zijn dan ook op de vingers van één hand te tellen. Een van de

aardigste trof ik aan in *De Hagemeijertjes* (1990), Krols laatste roman met ‘veel wit’:
‘Ie-

mand die met de koptelefoon op naar buiten kijkt en naar klassieke muziek zit te luisteren. Over twee eeuwen zit er een ander, luisterend naar dezelfde klassieke muziek, dezelfde stukken. Hoeveel zullen die twee uitvoeringen van elkaar verschillen? De muziek zal een keer op drift raken. Over zoveel duizend jaar.' En na een witregel volgt dan een ontnuchterende uitlating: 'Bach, Beethoven - het houdt een keer op.' Je hoort het hem zeggen, Jan Posthumus, muziekliefhebber en ex-wethouder van Grootzijl. Toch kijkt Krol, naar ik vermoed, liever naar beeldende kunst, bijvoorbeeld naar de paradoxale werelden van M.C. Escher, de kinetische objecten van Gerhard von Graevenitz of de 'gestructureerde nevels' van Peter Struycken. Dit lijstje is - ik geef het toe - nogal subjectief, want Krol heeft met evenveel liefde geschreven over minder artificiële kunst, zoals de 'land-, zee- en luchtschappen' van de Groningse schilder Han Jansen. De schilder- en tekenkunst is hem zelf ook niet vreemd, getuige onder meer enkele passages in zijn roman *Het gemillimeterde hoofd* (1967) en het slot van zijn essay 'De schoonheid van de witregel', opgenomen in *Wat mooi is is moeilijk* (1991):

> Ik heb ooit 's een paar olieverfschilderijen gemaakt. Die gingen meteen aan de muur. Totdat iemand mij vertelde dat hij kon zien dat ik mijn palet niet schoongemaakt had. Dat begreep ik. Ik heb toen nog een paar schilderijen gemaakt, maar zonder de verf te mengen, niet op het palet en niet op het doek. Nu, dit is precies het gevoel dat ik heb als ik schrijf: dat de beelden die ik schrijf, de waarheden, dialogen enz. niets met elkaar te maken hebben, totdat ze opeens met z'n allen een geheel opspannen. Hoe span je iets op? Door 't tot het einde toe uit elkaar te houden.

Stijloefeningen

Terug naar Tepper. Was deze uit de veenkoloniën afkomstige 'angry young man' die met het korte, uiterst vochtige verhaal 'Water' in Optima 1994/4 debuteerde, schilder geweest, dan had hij ongetwijfeld behoord tot de Groningse Expressionisten of iets dergelijks, een stroming verwant aan die van Constant Permeke en andere Vlaamse vakbroeders, maar hij voelt zich veeleer 'schrijver, dirigent en componist'. Aan zijn met de Anton Wachterprijs bekroonde debuutroman *De eeuwige jachtvelden* (1995) ligt hetzelfde stramien ten grondslag als dat waarmee Gustav Mahler de vier delen van diens *Eerste Symfonie*, bijgenaamd 'Der Titan', heeft gekarakteriseerd. Het is een speling van het lot dat Tepper voor zijn eerste roman werd bekroond met uitgerekend de Anton Wachterprijs, want juist van Vestdijks visie op Mahler laat hij in het essay 'De lijf bard van Knut de Verschrikkelijke' (De Revisor 1996/2) niet veel heel. Tepper noemt Vestdijk onder meer een 'zwamneus' die 'oorverdovende lulkoek' verkoopt. Aan Vestdijk was de 'warenhuismuziek' van Mahler niet besteed, maar aan Tepper des te meer: 'Mahlers meest volmaakte symfonie is zijn Negende, zijn meest ontroerende is zijn Derde, zijn meest afschuwelijke is zijn Vierde, zijn meest mislukte *is* zijn Zesde (al *zal* ik deze mening ooit nog eens herzien, in dit of een volgend leven), zijn meest meeslepende *is* zijn Tweede.' En zijn Eerste dan, zijn meest titanische...? De vier delen daarvan kregen een literaire pendant in de vorm van Teppers debuutroman. Het 'Eerste boek' van *De eeuwige jachtvelden* heet: 'Langsam, schleppend, wie ein Naturlaut'; het 'Tweede': 'Kräftig bewegt, noch nicht zu schnell'; het 'Derde': 'Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen'; en het 'Vierde': 'Stürmisch bewegt'. Dat Tepper de delen van *De eeuwige jachtvelden* als 'boeken' heeft omschreven, vind ik minder hinderlijk dan Robert Anker in zijn Paroolrecensie.

Het zijn niet alleen vier kleine, onderscheidbare prozaboeken, maar ook nog eens vier stijloefeningen, ingekleurd volgens Krols methode van het niet schoongemaakte palet. Stijloefeningen worden in de muziekpraktijk niet zelden ‘boeken’ genoemd. Denk maar aan *Das Wohltemperierte Klavier* van J.S. Bach of de *Etudes Australes* van John Cage. Het eerste boek van Teppers debuutroman is, ruwweg gezegd, een raamvertelling over het ‘Europees dichtersjong’ Victor Prins, die vanuit Parijs terugkijkt op het losbandige artsengezin in het bijna uitgestorven Oost-Groningse dorp Oude Huizen dat hij achter zich heeft gelaten nadat de onmogelijke liefde tussen hem en z'n zus Lisa zijn ‘viriele Waterloo’ is geworden. Het tweede: een novelle over de heftige toenadering tussen broer en zus, waarin tevens opgenomen het verhaal ‘Duizelingen’, geschreven voor haar zestiende verjaring. Het derde: een brievenboek met veelal onstuimige epistels van Victor, Lisa, haar vriendje Cow-

boy Veen, Anna en moeder Prins, dat eindigt met de terugkeer van het mannelijke hoofdpersonage van de roman naar Groningen. Het vierde deel van *De eeuwige jachtvelden* ten slotte is een magistrale, Faulkneriaanse monoloog van de geest van de dode Buurman, bij leven en welzijn de Directeur van de plaatselijke bank die de voorafgaande gebeurtenissen nogmaals afleest aan het dorp en het omringende landschap:

> En ik hang voor dat dakraam en zie de avond over de velden en de zon die achter de einder dooft en er spoelt iets warms door dat wat van mij over is en dood zal ik wel niet meer gaan en als ik door het dakraam vloei en de avonden van altijd ruik, zie ik in mijn hoofd mijn oude vriend Zonnebloem die mij bij een elleboog pakt en zegt: ‘Mien beste kerel, waist nog wel...’

Dit is het groots slotakkoord van *De eeuwige jachtvelden*, vol heroïek en tragiek, het *moment suprême* dat de Buurman (die mij overigens enigszins aan de Posthumus-figuur in *De Hagemeijertjes* van Krol doet denken) het hiernamaals betreedt. Het hele voorafgaande boek klinkt hierin als het ware na, zoals elke goede slotzin altijd een roman lang wordt voorbereid.

De slotmonoloog van de dode Buurman in *De eeuwige jachtvelden* roept, zeker in het perspectief van Victors verknochtheid aan *Desolation* Angels (1965) van Jack Kerouac die Tepper in de eerste bladzijden van zijn roman schetst, de tekst ‘Weg’ van H.H. ter Balkt bij mij in herinnering. In dit prozagedicht, opgenomen in de bibliofiele gedichtenbundel *Op de Rotonden* (1996), laat Ter Balkt de zich ‘Kafka de Tweede’ noemende Kerouac aan het woord. In zijn claus refereert de schrijver van *On the Road* aan de vertaalde versie ‘Toen ik op sterven lag’ van *As I was dying* (1930) van William Faulkner. Daarin gaat het om het sterven van Addie Bundren alsook om de omzwervingen met haar stoffelijk overschot. Kerouac brengt in de woorden van Ter Balkt Faulkners roman in verband met de Britse televisiefilm *Road* (1986), naar het gelijknamige toneelstuk van Jim Cartwright. Het bijna drie bladzijden tellende ‘Weg’ eindigt als volgt:

> Ik Kerouac blaas mijn laatste zucht uit
> die vuur wordt in *Road* en voetstappen in *Road*
> Alles tot spijs en voeder gehouwen, het hart en de blues
> En de stenen zonder namen zullen overwinteren en winnen
> Ik Halve Vossestaart, Eenoog met Staar beschreef
> 1948, 't Orwell-jaar en Fiedelflier in 't Land zonder Vreugde
> Iemand tapt ons af en vergiftigt de bronnen
> Iemand van bijna vijftig of diep in de veertig
> loopt door Nieuw-Jefferson in Noord-Engeland in 1986
> en mompelt, terwijl de prodent-camera tegen hem grinnikt:
> ‘Wie deed ons dit aan
> ‘Ooit in onze jeugd waren we milder
> ‘Wie heeft alles bedorven
> ‘Was ik het, was jij het, was 't MacDonald's
> ‘Was 't Kaf ka, Faulkner, Kerouac of een ander
> ‘Ik leg mijn hoofd opzij en sterf
> Nee, ik leg mijn hoofd nog niet neer en loop verder
> De woonblokken van de straten die als camera's grijnzen
> als de dodelijke technologie en de harten van steen
> hard hamerend, ook op het Koningsplein
> zullen ervoor zorgen dat op een dag alles stilstaat

net als nu bijna mijn hart in 1969 in Sint Petersburg
Vaarwel Mardou, Dean Moriarty
Vaarwel Addie Bundren; vaarwel oude weg'

Ter Balkt deelt de fascinatie voor het werk van Faulkner en Kerouac met Tepper, maar dit is zeker niet de enige overeenkomst tussen beide schrijvers. Zoals de titel *De eeuwige jachtvelden* al suggereert, heeft Tepper de overbekende symboliek van het Wilde Westen in zijn eerste roman gebruikt, onder meer in het verhaal 'Duizelingen', een herinnering aan een warme bosvakantie, tijdens welke de ikfiguur zich inbeeldt een indiaan te zijn:

> Zonder nog wat te zeggen liepen we naar het ven. Het rook er sterk naar water. Een wolk muggen hing roerloos en toch bewegend boven onze hoofden. Liesje ging op een steen zitten en keek peinzend voor zich uit. 'Vertel je een verhaal?' vroeg ze plotseling. 'Moet dat?' vroeg ik, maar ik zag aan haar gezicht dat het moest. 'Eh, er was eens een groot gebergte, en daarachter lang een woud, je weet wel,

> waar ook de eeuwige jachtvelden zijn, waar de indianen heen gaan als ze dood zijn, maar als je over die bergen kon komen, en dan in dat woud, dan kon je ook op de jachtvelden komen zonder dood te gaan, maar op die berg woonde een kerel en die liet je d'r niet zomaar over, weet je wel, die moest je eerst verslaan, want hij scalpeerde meisjes, snap je wel, je haren d'raf met een stuk van je kop er nog aan, en jongens sloeg hij de kop in met een steen, en ik had alleen een tomahawk natuurlijk, en het meisje bij me was behoorlijk bang, zo zijn meisjes...

Indianenverleden

De eeuwige jachtvelden verwijzen dus niet alleen naar het dodenrijk, maar evenzeer naar de naar seringen geurende ochtenden in Oost-Groningen, een van de vele omschrijvingen die Tepper gebruikt voor het geborgen leven van de kindertijd, in dit geval in de veenkoloniën. Dat ontglipt aan wie ouder wordt, maar Victor en Lisa willen de geborgenheid van hun jeugdjaren bestendigen met hun liefde voor elkaar, hoe vreemd die genegenheid op buitenstaanders ook moge overkomen.

Het jongensachtige verhaal ‘Duizelingen’ over de paradijselijke vakantie eindigt met ‘een oorverdovende klets’ die ‘Opperhoofd der indianen’ Victor tijdens een stoeipartij aan Lisa uitdeelt. Als hij vervolgens even op haar bloedende lip heeft gezogen, zegt hij duizelig: ‘Nu zijn we bloedbroeders’. Een opmaat naar de bloedschande - om maar eens een ouderwets woord te gebruiken - waarin zijn zus en hij, aanvankelijk nogal onhandig, maar later steeds gepassioneerder, uiteindelijk verwikkèld raken. Dat Victor met zijn indianen-verleden een voorliefde voor het werk van Kerouac koestert, is natuurlijk geen toeval. De geestelijk vader van de Beat Generation had zelf eveneens een wildwestverleden: dat van een ‘vernaggelde indiaan’. Maar Ter Balkt dicht hem in zijn monoloog ‘Weg’ ook nog andere namen toe: Halve Vossestaart en Eenoog met Staar. De personages Victor en Kerouac zijn verwante zielen, hetgeen eens te meer blijkt uit Ter Balkts gedicht ‘Weg’. Hun verwantschap gaat trouwens nog wel verder: ze spugen bijvoorbeeld niet in spiritualia.

De symboliek van Karl May is natuurlijk alles behalve origineel. Een schrijver moet van goede huize komen om daarmee nog te kunnen verrassen. Dit geldt niet alleen voor Ter Balkt en Tepper, maar ook voor Willem Brakman. In zijn roman *Ante Diluvium* (1998) weet hij alle cliché's van Winnetou en Old Shatterhand elegant en vaak ook nog uiterst humoristisch te omzeilen:

> Niemand van de club wist wanneer deze was opgericht, wie erover nadacht vond steeds een vroeger begin, zodat de conclusie voor de hand lag: voor het begin lag de oorsprong. Maar daarom waren alle leden van de club nog niet gelijkberechtigd. Old Shatterhand was het Grote Opperhoofd, daarna kwamen Winnetou, Rode Wolk, Zoon van de Slang, Kleine Vos en dan nog wat figuren die buiten het schijnsel van het kampvuur vielen.
> De vader van Rode Wolk was onderwijzer op de sombergrijze Taborschool, een school met de bijbel, een toevoeging waarin veel dreigends lag opgesloten. Die van Kleine Vos verhuurde steppen met luchtbanden, vijf cent voor een half uur en gold als uiterst onbetrouwbaar.

> De verwekker van Old Shatterhand was een wisselloper, hij fietste door de stad met een tas vol geld aan de stang (het is beter dat niemand daar iets van weet, zei hij bij iedere gelegenheid) en had een levenspositie.

Anders dan Brakman wil Tepper allerhande chiché's niet zozeer in een min of meer postmoderne context een sprankelend nieuw leven inblazen. Hij gebruikt ze juist om de gevaren van het hachelijke genre van het melodrama op te zoeken. De verhaalde gebeurtenissen kunnen wat hem betreft niet heftig genoeg op het gemoed werken. Vergeet niet dat hij, geheel naar voorbeeld van Vladimir Nabokov, *De eeuwige jachtvelden* nadrukkelijk een sprookje noemt, hetzelfde genre overigens waartoe Krol zijn roman *De Hagemeijertjes* rekent. Van welk drama de argwanende lezer ook getuige is, hij hoeft zich, aldus Tepper bij monde van zijn personage Cowboy Veen, pas gewonnen te geven ‘op de allerlaatste pagina, bij het slot, de pointe, mocht die er zijn’. In zijn benadering van het melodrama (dat in dit verband beslist geen negatieve klank heeft, zoals in de negentiende eeuw vaak wel het geval was) lijkt hij het Gronings neefje van de Duitse filmregisseur en schrijver Rainer Werner Fassbinder.

Behalve allerlei muzikale motieven heeft Tepper in *De eeuwige jachtvelden* ook de nodige verwijzingen naar

de cinematografie verwerkt. Dat ligt ook voor de hand, want een film ondergaan is toch vooral ‘kijken met je oren’. Een mooi voorbeeld daarvan geeft Tepper in de houding van zijn hoofdpersonage Victor ten opzichte van Amsterdam:

> een stad die hij leerde haten vanwege een troosteloze aanblik in de herfst, te pas en te onpas kakelende bewoners, onwaarschijnlijk luidruchtige kasteleins en een duizenden malen gefilmde grachtengordel waar voorgoed het weemoedige mondharmonicageluid van Toots Thielemans boven hing.

Victor waant zich in ‘een krakkemikkig scenario van Hollandse bodem’, maar hij komt nimmer van zijn Groninger geestgronden los en zodra hij een mogelijkheid ziet om naar de provincie te repatriëren, laat hij die kans niet aan zich voorbijgaan. Hij is en blijft ‘een vreemdeling op doorreis’, gezegend met de blik van Helmuth Berger, hoofdrolspeler in Visconti's The *Damned*: ‘Diens kop leek meer op die van Victor dan Victors eigen kop.’ Victor is een alcoholische, snuivende filmfreak met als ‘favoriete lijfsprookjes’ *Paris, Texas* van Wim Wenders, die hij al minstens ‘voor de honderdste keer’ heeft gezien, en *Under the Vulcano* van John Huston. Andere films die Victors voorkeur genieten zijn *Scarface* en The *Godfather*. Dit gegeven biedt Tepper in *De eeuwige jachtvelden* de mogelijkheid om de literaire en de filmische werkelijkheid af en toe op elkaar toe te passen, zoals in de opvatting van Cowboy Veen dat ‘het wachten is op de dag dat de Grote Markt de status van *OK Corral* verdient en we niet meer staan te lachen bij een schietpartij’. Daarnaast schroomt hij niet om de Sterke Bertus-gebaren uit Victors lievelingsfilms in zijn stijl te laten doorklinken:

> In de keuken doodden ze de fles Old Number Seven. Lisa had geen maag meer, in plaats daarvan schroeide er een gat in haar binnenste. De radio spoog heimuziek. Fuck dit en fuck dat. En dan een Uzi: dakkedakkedak! Dit is, dacht Lisa, zelfs niet kinderachtig meer. Victors favoriete films: Scarface, The Godfather; *‘Say hello to my little friend: dakkedakkedak!’*

Verwijzingen

Naast allerlei verwijzingen naar de cinematografie is Teppers eerste roman vergeven van de muziek. Vaak: ‘Muziek voor krochtbewoners’, zoals *The Third reich and roll* van The Residents, maar ook wel: *modern music for the millions*, bijvoorbeeld van David Bowie, The Doors, Prince of zelfs Elvis Presley. In tegenstelling tot Cowboy Veen die de idealen van de rock & roll belichaamt, is Victor bovenal ‘klassiek’. Vandaar dat in *De eeuwige jachtvelden* ook muziek ‘ten gehore’ wordt gebracht, waarmee vader Prins zijn kinderen in hun jeugd in aanraking heeft proberen te brengen, zoals de *Rhapsody in blue* van George Gershwin, ‘Ich atmet' einen linden Duft’, een van de bekendste *Rückert-Lieder* van Mahler. En van deze zelfde grootmeester... ‘Der Titan’. ‘Zacht, somber’. Deze symfonie klinkt uit de kleine boxjes achter de gordijnen op wanneer het hele gezin Prins in de voorkamer bijeen zit - ‘een zeldzame gebeurtenis’ -, enkele dagen nadat Victor met een delirium uit Amsterdam naar Oude Huizen is teruggebracht. In deze scène waarin het hele boek als het ware is samengebald symboliseert de Mahlerse muziek een zekere harmonie

in Oude Huizen, ook al broeit het onder de oppervlakte van het gezin. Een filmscène die oogt, alsof er nog niets is gebeurd...

In hun ouderlijk huis hebben Victor en Lisa zich niet alleen verdiept in ‘vaders componisten om de opdringerige stilte van het huis te dempen en te speuren naar echo's die ze herkenden’, maar ook in moeders schrijvers. Wat de opvattingen over literatuur betreft, die Tepper met name in de mond van zijn personages Victor en Cowboy Veen heeft gelegd, bevat *De eeuwige jachtvelden* veel lezenswaardigs, ook al omdat in hem een ware polemist schuilt. Afgereisd naar Parijs waant Victor zich kunstenaar, al betekent dat in zijn ogen vooralsnog niet veel meer dan pathos:

> Al wat hij bezat was zijn verleden, de grootste schat van de Hollandse schrijver. Die schamele traditie - het provinciale leven, de toorn van vele vaders - wilde hij niet met een achteloos, superieur gebaar verwerpen. Maar hij zocht naar heel iets anders: de grandeur van de teloorgang, een uitgelezen ontregeling der zinnen, het slagveld van de duisternis.

Hij zoekt er ‘bewusteloosheid’ en inspiratie. Anderzijds dwingen de Parijse kringen waarin hij verkeert, hem om zijn literaire aspiraties enigszins te relativeren. Immers: ‘Schrijver te zijn in een stervende taal in een stervend werelddeel: *C'est absurde*.’ De strenge opvattingen die hij stilaan over zijn eigen schrijverschap heeft ontwikkeld past hij ook op andermans literaire producten toe. Bovendien is hij niet geheel ongevoelig voor de merkwaardige kwaal die bibliofilie heet. Met boeken ga je zorgvuldig om; ‘smijten mag alleen met Kosinski’. Victor heeft bijvoorbeeld een irrationele waardering voor het werk van ‘de meest desolate engel’ Kerouac. Die loopt evenwel een deuk op als zijn Parijse vrienden de *beatnik* van het eerste uur afdoen als ‘de uitvinder van de doodlopende weg’. Zijn ‘favoriete kasteelroman’ is *Ada* van Nabokov, de Russische balling ‘die het universum herschiep naar eigen voorkeuren en inzichten om niet aan krankzinnigheid ten prooi te vallen. Hij vond de gedachte dat het leven “een korte felle flits tussen twee oneindige nietsen” te dodelijk voor de geest om te accepteren’. Victor kan niet nalaten om in ‘zijn schamele werk’ te pas en te onpas naar Nabokov te verwijzen,- en daarmee lijkt hij als twee druppels water op zijn schepper die in *De eeuwige jachtvelden* gedurig op het werk van ‘de meester’ zinspeelt. Dit is voor beiden eerder een vorm van *Spielerei* dan een intertekstueel tijdverdrijf.

Een vergelijking van de verstandhouding tussen Van Veen en zijn nicht Ada in Nabokovs familiekroniek met die tussen Victor Prins en zijn zus Lisa in Teppers debuutroman ligt voor de hand, maar de thematische inbedding van beide liefdesrelaties verschilt nogal van elkaar. Wat beide boeken met elkaar verbindt, is hoogstens het incestmotief of, iets ruimer gesteld, het paradijsmotief, maar dat hebben ze met onnoemlijk veel romans gemeen, variërend van *Conserve* (1947) van W.F. Hermans tot *De harde kern* (1992-1994) van Frida Vogels. Het geluk dat de oudste twee kinderen Prins in hun jeugd ooit hebben ervaren, proberen ze in hun liefdesrelatie nadien te bestendigen. Doordat hun verstandhouding steeds lijfelijker vormen krijgt, raakt Victor, sterker dan Lisa, in een existentiële crisis verzeild.

Om allerlei literair-wetenschappelijke speurtochten naar het intertekstuele karakter van *De eeuwige jachtvelden* al bij voorbaat zo veel mogelijk te ontmoedigen heeft Tepper een cryptische formulering van het standaard-excuus van de romancier op de allerlaatste bladzijde van zijn boek opgenomen: ‘Alle overeenkomsten van scènes en sores in deze roman met die in andere levende en dode kunstwerken berusten op louter toeval, behalve daar waar de schrijver een verwijzing ambieert’. Enkele regels eerder in de ‘Verantwoording’ geeft hij aan welke vertaling van Nabokovs *Ada* hij heeft gebruikt voor enkele aanhalingen, al vergeet hij diens memoires *Spreek, Geheugen* (1989) ook te noemen. Naar Nabokov heeft Tepper blijkbaar een verwijzing geambieerd.

Een literair melodrama

Veel van het literaire en psychologische gedachtegoed waarvan Tepper in zijn eersteling blijk geeft, vormt ook het fundament van zijn tweede roman, *De vaders van de gedachte*. Wederom draait het om een alles omvattende liefde, ditmaal tussen de drie-endertigjarige (!) cabaretier Co(rnelis) Starring en zijn dertienjarige dochter Merel. Dat zij bijna even oud is als het vroegrijpe meisje in Nabokovs beroemdste roman is een verwijzing die Tepper blijkbaar heeft geambieerd; na een slordige honderd bladzijden te hebben gelezen, smijt Merel ‘het boek van de beroemde kosmopoliet over nimfijnen en bakvissen’ - een cadeautje van haar moeder

- op de achterbank. Na haar laatste schooldag in de tweede klas van ‘de mavo voor moeilijk opvoedbare kinderen’ wordt ze min of meer ontvoerd door haar vader ten einde hem gezelschap te houden op zijn afscheidstournee als conferencier. Mislukt als dichter is hij uiterst succesvol met zijn ‘theaterverhaal over het rijpen der dochters’: ‘De schokkerige opstanding van begeerte in een kinderziel. Meisjes van dertien’. De roman *De vaders van de gedachte* die in Stad Groningen begint, voert Starring en zijn dochter tijdens zijn afscheidstournee langs allerlei dorpen en steden die, globaal gezegd, rond het IJsselmeer liggen gesitueerd. Uiteindelijk keren zij over ‘de foeilelijke wegen van Noord-Holland en de Afsluitdijk’ naar het domicilie van de vader in Stad terug: ‘Het pand rook heerlijk muf, naar oude huizen (sic, JH) in de zomer’. Onderweg ontvouwt zich stukje bij beetje het verhaal van Starring en zijn beschermengelen, waarbij vader en dochterlief, per hoofdstuk afwisselend, lucht geven aan allerlei ontboezemingen.

De vaders van de gedachte is in veel opzichten een soortgelijk

boek als *De eeuwige jachtvelden*. Ook Teppers tweede roman handelt over een beladen verstandhouding die allerlei existentiële vragen met zich meebrengt, en is gelardeerd met de meest uiteenlopende filmische, muzikale en literaire motieven, maar het werkt veel verhevigder na dan zijn voorganger. Dit is mede te danken aan de doorzichtige, steeds van perspectief wisselende structuur die, tussen haakjes, in een iets uitgebreidere vorm ook aan Faulkners roman *As I lay dying* ten grondslag ligt, en de verbijsterende compactheid van de vertelling.

De vaders van de gedachte begint met een fabelachtige openingszin die zich wat mij betreft kan meten met 'Call me Ismael' of 'De portier is een invalide', een zin die gedurende de lectuur van het gehele boek bij mij danig is blijven nadreunen: 'Mijn beschermengel is aan uitputting bezweken'. Deze openingszin houdt bijna al een resumé van het gehele boek in en ook nog de (mogelijke) introductie van een van beide hoofdpersonages. Bovendien krijgt hij pas in de vele navolgende zinnen zijn ware gewicht. Ziehier drie van de criteria die Willem Frederik Hermans ooit in zijn geruchtmakende, door een bommelding verstoorde lezing 'Eerste zinnen van romans' bij de feestelijke heropening van het theater De Balie te Amsterdam, half januari 1987, te berde bracht. De openingszin van *De vaders van de gedachte* wijst meedogenloos vooruit naar de onvrijwillige dood van Starrings grootmoeder, een van de cruciale passages in het boek, en uiteindelijk naar de slotzin.

Die grootmoeder is de personificatie van de 'onaantastbare warmte' in de kindertijd, al staat de jonge, slapeloze Starring daar nogal tweeslachtig tegenover. Enerzijds boezemt ze hem geborgenheid in, anderzijds angst. Van deze *double-bound* wordt hij het slachtoffer als hij getuige is van 'de maakbare dood' van zijn grootmoeder. De roep om de in haar broze lijfje woedende oorlog tussen helse pijnen en morfine op onnatuurlijke wijze te stoppen komt pijnlijk tot uiting in een monoloog van Starrings grootvader die telkens opnieuw begint: 'We hebben het haar beloofd, we wachten te lang, we hebben het haar beloofd'. Een gruwelijke mantra die Tepper tot klinken laat komen in een grootouderlijk paradijs: 'De geur van bloemen die altijd om het huis gehangen had, leek op muziek die van oneindig ver kwam. Die kalme, kabbelende zee van zoete geuren overspoelde het bederf.' Als getuige van 'de met bovenmenselijke liefde beraamde moord' - een thema dat Willem Jan Otten zowel in essayistische als 'romantische' zin heeft uitgewerkt - beseft Starring dat zij degene is en was die hem van al zijn dierbaren het meest heeft liefgehad. Achteraf bekruipt hem het gevoel dat zijn eerste beschermengel hem toen in de steek heeft gelaten: 'Waar bleef mijn grootmoeder met haar liefde? Had zij mij afgewezen?' De gemengde gevoelens omtrent haar dood waarvan overigens ook zijn vrouw Esther en zijn dochter Merel getuige zijn, vormen de opmaat voor de existentiële crisis die Starring in haar greep krijgt. Een half jaar loopt hij 'razend en tierend als een stripfiguur' rond, met tekstballonnetjes boven zijn hoofd: 'Hallo, daar boven, do you read me, kunt u effe doorgeven of we uw permissie hadden?' Op een nacht wordt zijn dochter plotseling geveld door een ongeneeslijke, epilepsie-achtige spierziekte, waarvan de symptomen, zo leert de praktijk, slechts met een flinke slok alcohol en een antidepressivum annex spierverslapper vallen te bestrijden. Nog een maand later valt het gezin Star-ring uit elkaar. Moeder en dochter, wier seksuele ervaringen zich enigszins in elkaar spiegelen - Merel is nu net zo oud als Esther toen zij verliefd raakte op Starring - verhuizen naar een onderkomen om de hoek en de vader blijft alleen achter. Het mannelijke hoofdpersonage van *De vaders van de gedachte* heeft zich doodeenvoudig door zijn tweede beschermengel laten afwijzen en zijn derde dreigt hem, om diverse redenen (scheiding, ziekte), ook te ontglippen. Vooral de ziekte van zijn derde beschermengel als een mogelijke straf voor de hulp bij de

zelfmoord van zijn eerste engel brengt hem in een gemoedstoestand die hem eindeloos over zelfmoord doet nadenken:

> De angst voor wraak van een hiernamaals heeft me er niet van weerhouden van de stoel te springen terwijl de strop losjes om mijn hals lag. Was dat maar zo. Dan kon ik mezelf lafheid verwijten. Nee: elke keer dat ik op het punt stond uit het leven te stappen, zag ik de blik die mijn grootmoeder met Merel wisselde toen ze afscheid namen.

Hij ontkomt pas aan deze gemoedsgesteldheid als hij dochterlief, overigens met toestemming van zijn ex-vrouw, meeneemt op zijn afscheidstournee. Een vrijwillige ontvoering.

Terwijl de dochter in de hoofdstukken waaraan zij stem geeft nu eens laconiek of ronduit puberaal, dan weer met veel bravoure verslag doet van heden en verleden, verliest de vader zich in de hoofdstukken waarin hij aan het woord is in sombere mijmeringen. Onder de druk der omstandigheden breekt hij de afscheidstour nee af. Als Starring en zijn dochter Bergen aan Zee hebben bereikt, begint hij op een hotelkamer aan een reeks notities waarin hij op zijn verleden terugkijkt. En precies daar begint de roman *De vaders van de gedachte* met z'n openingszin, waarna Starring meedeelt dat hij zich 'de laatste jaren van poëzie naar podium heeft gesleurd'. De poëzie heeft hij afgezworen omdat het hem uiteindelijk niet lukte een vers te schrijven 'waarin een god een wandeling kan maken'. En het podium zei de conferencier in hem vaarwel toen hij besefte nog louter te spreken tot 'de spoken van het theater, zoals sommige schrijvers zich enkel meten met de spoken van hun boekenkast'. Vervolgens zet hij zich nadrukkelijk tegen de romankunst af:

> Voor wie de ironie van straat wil rapen is er geen ontkomen aan. Dit is het jaar van de kindermoorden; een hartverscheurend toeval, gruwelijker dan het symbolisme van onze beroemdste romanciers, juist omdat de roman - die verachtelijke kunstvorm, die modderige plas uitgelopen poëzie - het leven niet imiteert maarvoor de voeten loopt als de laatste vertegenwoordiger van Ministry of Silly Walks.

De weerzin die Starring tegen het Symbolisme koestert en in zijn hoofdstukken verder uitwerkt, maakt Tepper - wederom - een geestverwant van Ter Balkt. Sedert diens gedichtenbundel *In de kalkbranderij van het absolute* (1990) probeert Ter Balkt de verbrokkeling of vernietiging van de werkelijkheid zo gepassioneerd mogelijk te bestrijden. Zo noteerde hij op de achterflap van de bundel *Ode aan de Grote Kiezelwal* (1992) onder meer:

> Er is in deze eeuw, misschien wel speciaal in Europa, met de werkelijkheid veel gebeurd. Ze is geblakerd, gebombardeerd, gesnoeid, verdonkeremaand en gebrandschat.
> De vernietiging van waarden kun je samenvatten onder de noemer van het Symbolisme. Een poëtische uitvinding, eind negentiende eeuw opgerukt vanuit Frankrijk, die nu vele terreinen bestrijkt. Rijkswaterstaat valt er onder, want Rijkswaterstaat breekt oeroude rivierlandschappen af. Je hebt nu symbolistische wasserijen (die zwart wassen), symbolistisch water en voedsel (dat noch voedsel noch water is), symbolistische uitgeverijen, symbolistische lyriek die jaagt op het Niets - en symbolistische lucht.

Nog afgezien van de prozastijl van Ter Balkt die qua orginaliteit en robuustheid wel iets met die van Tepper gemeen heeft, worstelen beide schrijvers met de vraag hoe de werkelijkheid in woorden te vangen. Terwijl Ter Balkt de woorden hun oude waardige betekenissen wil laten hervinden, opdat ze een verrassend nieuw inzicht in de werkelijkheid geven, twijfelt het hoofdpersonage van Tepper aan zijn godvergeten ijdele houding jegens de feitelijkheid, 'zo van: de wereld bestaat bij de gratie van mijn goedkeuring, maar ondertussen wist ik niet of het goed was, de laatste wens van mijn grootmoeder, en daarom vervloekte ik die hele kolerebende van God en zijn dienstbodes [...].' Weliswaar is hij een agnost van het zuiverste water, maar hij gaat toch twijfelen aan zijn verhouding tot de werkelijkheid en vooral de rol van God daarin. Als er ooit een aanleiding was geweest om God tegen te

komen, dan toch bij het sterf bed van Starrings grootmoeder toen de familie de organisatie overnam ‘omdat de man met de zeis, die er toch voor aangesteld is, het verdomde om zijn werk te doen’. Dankzij een droom waarin het hoofd van zijn grootmoeder doodkalm het bericht doorgeeft dat ze jetlag heeft, beseft Starring dat zij eenvoudig was heengegaan en aangekomen. Van God of zo verder geen spoor. Vanaf dat moment vervloekt hij, zelf een God in 't diepst van zijn gedachten, de fantasie en daarmee de romankunst. Hij voegt met zijn springerige notities in *De vaders van de gedachte* de daad bij het woord. Hoe meer hij schrijvenderwijs het heden nadert, des te meer verliest hij de draad in het verhaal. Hij offert als het ware de verhaallijn op - ‘aan inzichten geen gebrek, aan overzicht een broertje dood’ - ten einde het punt te bereiken waarop hij zijn leven zelf tot kunstwerk zou kunnen verklaren, al schiet hij daar uiteindelijk ook niet veel mee op. En hier aangekomen krijgt Starrings dadendrang iets beangstigends, hetgeen in het allereerste

hoofdstuk van *De vaders van de gedachte* al wordt aangekondigd. Hij boekstaaft zijn herinneringen terwijl zijn dochter - die hij in zijn notities opeens van ‘je’ naar ‘zij’ objectiveert - ligt te slapen op een afgehaald hotelbed, maar slaapt ze eigenlijk wel echt?

> Ik hoop maar dat jij, dat zij in ieder geval oud of wijs genoeg zal zijn om mijn zinnen te kunnen doorgronden, om mijn afkeer van proza te kunnen accepteren, al heb ik haar gedurende haar opvoeding een hele bibliotheek opgedrongen, zoals vaders doen die denken dat ze hun dochters bezitten.
>
> Als ik vertel van de dag dat ik haar meenam, zal ze dan, als ze daar is waar ik haar soms denk, de liedjes kunnen horen die ik heb gekozen voor de soundtrack van mijn zielendwang?

Deze passage krijgt, naarmate het laatste hoofdstuk van *De vaders van de gedachte* nadert, steeds meer lading. Eenmaal in Bergen aan Zee aangekomen, blijkt dat Starring nog een draak heeft te bevechten: watervrees. Hij kijkt enkel naar het water vanaf het vasteland. En zijn dochter kán niet meer zwemmen omdat de kou en onderstromen haar krampen bezorgen die ze met de verdrinkingsdood zou kunnen bekopen. Steeds meer gaat hij de angst die zijn eigen jeugd kenmerkte, projecteren in het verstilde leven van zijn dochter. En als in een boek van een visionaire zielenrover die de romancier is, loopt hij met haar, als een lijk over zijn schouder geworpen, de zee in. Een catharsis in ‘het goorste water ter wereld’. Een treffend beeld dat Tepper een dusdanige setting geeft dat het druipt van de kitsch, waarbij hij de lucht van kleur laat verschieten ‘als in een esotherische snertfilm vol versnelde beelden die het raaskallen van de wereld moeten verbeelden’. De in maatschappijkritische kringen verafgode rolprent met de Hopi-Indiaanse titel *Koyaanisqatsi* van Godfrey Reggio dus.

Tepper neemt overigens nog wel meer speelfilms en televisieseries op de korrel. Zo heeft hij het bijvoorbeeld ergens over een vakantiehuis met ‘de dubieuze charme van een Bergman-film (wilde aardbeien in de tuin en een klok aan elke muur). Zelf moet ik bij de Noordzee-scène in *De vaders van de gedachte* onweerstaanbaar denken aan het slot van *Chiedo Asilo* van Marco Ferreri, een indringend melodrama waarin een teleurgestelde onderwijzer - gespeeld door de destijds nog nauwelijks buiten Italië bekende grappenmaker Roberto Benigni - met zijn zoontje de Middellandse Zee inloopt. Want ondanks alle existentiële vragen die door Starrings hoofd spoken, blijft de roman *De vaders van degedachte*, evenals zijn voorganger *De eeuwige jachtvelden*, een literair melodrama vol verwijzingen naar dode denkers en schrijvers. En ook, wat de muziek betreft die vader en dochter op hun tocht begeleidt, ‘de machinekamer van de hel’. Qua sfeer doet Teppers tweede roman soms een beetje denken aan de cultfilm *Radio On* (1979) van Chris Petit: een *road-movie* met bespiegelingen over het moderne leven, begeleid door de muziek van de late jaren zeventig: David Bowie, Leve Lovich, Devo en Kraftwerk. Daarbij kunnen alle brutale, cynische en melige grappen en grotesken - evenals in *Chiedo Asilo* het geval is - niet verhelen dat *De vaders van de gedachte* een somtijds zwaar aangezette, smartelijke vertelling is, zij het zonder ‘de dwingelandij van een volmaakte vector’, een lineaire, alles kloppend makende verhaallijn. Bij zo'n melodramatisch boek hoort natuurlijk een slotzin die geruime tijd blijft naklinken. Na hun gang naar de Noordzee wast Starring zijn dochter nogmaals, maar nu in de beslotenheid van de hotelkamer, totdat de slaap haar eindelijk binnenhaalt.

> En ik kijk, eindeloze uren later, nog één keer naar mijn kind en zie de blos op haar wangen, die onechte blos, niet van gezondheid, maar van weemoedige dromen van oude genietingen waardoor vreugdevolle dromen nachtmerries worden. En al wat mij rest, is haar o zo teder onder mijn kussen smoren.

Een deemoedig tja ontsnapte aan mijn lippen. Ik las de slotzin nogmaals en bladerde naar het eerste hoofdstuk terug. Uiteindelijk sloeg ik het boek dicht. Gaandeweg mijn overpeinzingen aangaande de twee romans van Tepper was de nacht van donker tot een soort blauw geworden en vervolgens langzaam maar zeker tot een nieuwe dag verbleekt. Dit alles was helemaal aan mij voorbijgegaan. Evenals de takkeherrie - ik meen: een of andere cd van Nirwana - die bij mijn buren om zich heen greep. Hoe lang al? Geen flauw idee.

Een bibliofiele roman

Enkele dagen na het voorafgaande voelde ik me opnieuw gedwongen om mij in het werk van Nanne Tepper te verdiepen. Door een gelukkige samenloop van omstandigheden waarvoor ik de lettergoden van Stichting Philip Elchers vanaf deze plaats alsnog hartelijk dank zeg, had ik een bibliofiel boekje van Tepper toegestuurd gekregen dat al lang en breed was uitverkocht. Het ging om een afgekeurd exemplaar van *De avonturen van Hillebillie Veen*, een korte roman die Tepper als winnaar van het Belcampo Stipendium 1997 in opdracht van de Provincie Groningen had geschreven over het thema 'Haat en Liefde in Stad en Ommelanden'.

Ondanks mijn bibliofiele vreugde dat ik nu ook Teppers derde roman in het bezit had, bracht de postzending uit Groningen mij ook een beetje in verlegenheid. Bijgevoegd was namelijk een kopie van een pagina uit de achtste Philip Elchers Nieuwsbrief die ik, niet-Groninger zijnde, eigenlijk niet onder ogen had mogen krijgen. In de nieuwsbrief zelf is deze tekst op uitdrukkelijk verzoek van Tepper uitsluitend toegankelijk voor Groningers. Voor de andere lezers heeft het artikel over Teppers boek in de Nieuwsbrief een zwarte overdruk gekregen. Deze opmerkelijke actie van Tepper was mede ingegeven door het feit dat zijn tweede roman *De* vaders van *de gedachte* vlak na *De avonturen van Hillebillie Veen* zou verschijnen. Daardoor zou, naar hij vreesde, verwarring kunnen ontstaan over de vraag welke van beide, qua omvang nauwelijks van elkaar verschillende romans nu eigenlijk zijn 'officiële tweede' was. Bovendien wilde hij verschoond blijven van kritieken op zijn bibliofiele roman, want aan 'het analfabete gezeur van de moderne criticus' heeft hij een broertje dood.

Na het artikel over Teppers bibliofiele roman in de nieuwsbrief te hebben gelezen - een daad waaraan toch iets van literaire pornografie kleeft -, moest ik nogmaals een lichte huivering overwinnen, alvorens ik aan de feitelijke tekst van het boekje kon beginnen. Aan de roman *De avonturen van Hillebillie Veen* gaat een 'Kennisgeving' vooraf: 'Personen die lering trekken uit dit verhaal zullen worden vervolgd; personen die er lollig over doen zullen worden verbannen; personen die er beschouwingen aan wijden zullen worden doodgeschoten'. Deze waarschuwing vooraf, die speciaal aan literatuurcritici gericht lijkt, is natuurlijk bovenal een knipoog naar de 'Kennisgeving' in *De avonturen van Huckleberry* Finn van Mark Twain. Daarmee is dan ook onmiddellijk de herkomst van de titel verklaard, al heeft Tepper wel eens eerder van zijn bewondering voor het werk van Twain blijk gegeven. Als het hoofdpersonage Starring in *De vaders van de gedachte* geen dochter maar een zoon had gekregen, had hij *Tom Huckleberry* geheten.

De avonturen van Hillebillie Veen heeft het karakter van een inleiding op *De eeuwige jachtvelden*. Ten opzichte van de moedertekst *De eeuwige jachtvelden* heeft Cowboy Veens kleine autobiografie min of meer dezelfde status als Victors verhaal 'Duizelingen'. In de nazomer van 1990 treffen Victor en Lisa op een kamer in hotel Veenlust te Gomorra, zoals Veendam in Teppers boeken vaak heet, een kolos van een roman, *De avonturen van Hilebillie Veen* geheten, en een mapje met een kleinere tekst. Deze wordt in het boekje vrijgegeven, maar niet nadat de bezorgster Elisabeth Maria Prins in het 'Voorwoord' heeft opgemerkt 'dat de literaire vondst van het ontdekte manuscript - het manuscript trouvé procédé - volkomen uit de mode is'. Tot de bekendste romans volgens dat procédé behoren *La Nausée* (1938) van Jean-Paul Sartre en - natuurlijk -*Lolita* van Nabokov.

Nadat Hille Veen - 'Wit T-shirt, vale spijkerbroek, cowboylaarzen; standaard maar perfect' - tegen zijn wil is verhuisd naar Gomorra, ook wel Parkstad genoemd, beleeft hij daar zijn eerste grote liefde: Yvonne. Als hij haar op 'een combinatie van klasseavonden' ontmoet, vindt hij haar niet mooi, maar aangrijpend. Zij blijkt, jawel,

pas dertien te zijn. Met hun dans op een blues van Led Zeppelin - de titel blijft onvermeld, maar ik neem aan: ‘Since I've been loving you’ - vangen zij een stormachtige liefdesrelatie aan die in *De eeuwige jachtvelden* nog even wordt aangestipt:

> Op diezelfde schoolpleinen maakte aanstaand schrijver en minnaar van Lisa, Hille Veen, indruk met ‘zijn kleine Yvonne’. [...] In de pauzes stonden ze te ruziën, zij grienend en naar hem schoppend, hij stoïcijns en met een kluit rochelende en op de tegels spuwende kameraden in de rug: the Wild One. Na schooltijd stonden ze in de fietsenhokken te zoenen en te wroeten. Toen Victor Veen in de Stad

> ontmoette herkenden ze elkaar niet. Hetzelfde gold voor Lisa. Toen zij hem tegen het lijf liep, eerst op de Opleiding, later in hun huis (Veen had zijn gebroken hart meegebracht) reconstrueerden ze de paden die zich hadden gekruist. Veen leed aan ongeneeslijk heimwee naar die tijd.

Eenmaal een Stadjer begint Hillebillie Veen die ooit nog aan cultuur onderhevig was en zich daarom Hillbilly noemde - hij komt immers oorspronkelijk van Hoogezand - begint hij aan een roman van negenhonderdnegenennegentig bladzijden waarin hij de opbloei en de teleurgang van zijn liefde voor Yvonne probeert te reconstrueren. Een verhaal vol weemoed en weerzin, als ik de Veenkoloniale Cowboy mag geloven. Met die 'Verzamelde Vellen' onder zijn arm trekt hij zich in januari 1990 in een 'middeleeuwse kloostercel in claustrum Veenlust' terug om zijn Oost-Groningse Prinsesje te heroveren, de herinnering aan *De avonturen van Hillebillie Veen* opnieuw te laten herleven - maar dan veel compacter en welvoeglijker - en vervolgens de dag des oordeels af te wachten. Hillebillie Veen houdt zich in zijn avonturenboek eigenlijk met hetzelfde onledig als Starring in *De vaders van de gedachte:* omzien naar Stad en Ommelanden. Dit heimwee is voor Cowboy Veen niet alleen terug te voeren tot zijn eerste liefde, maar het wordt ook gesymboliseerd door 'een naar seringen geurende ochtend in zijn kindertijd' waarop hij levenslustig ontwaakte. Deze gelukzalige jeugd was hem vanaf zijn twaalfde niet meer gegeven, omdat het spook van de slapeloosheid zich toen meedogenloos aandiende. Zowel Yvonne als het ommeland blijft een onuitputtelijke aantrekkingskracht op hem uitoefenen. Dit alles laat Tepper op een doeltreffende wijze samenkomen in de slotscène van *De avonturen van Hillebillie Veen* waarin de held van het verhaal Yvonne ontmoet op de hoek van de Kerkstraat in Gomorra. 'Zo maar. Eindelijk. Tien jaar later. Yvonne was zwanger. Ze leek niet blij me te zien'. Hoe deze ontmoeting afloopt, staat in *De eeuwige jachtvelden* beschreven, om precies te zijn in de 'Gomorra februari 1990' gedateerde brief van Cowboy Veen aan 'Old boy' Victor.

Terug naar de paradijselijke ommelanden

De korte roman *De avonturen van Hillebillie Veen* heeft veel gemeen met Teppers 'officiële' romans. Alhoewel de Groningse schrijver in zijn werk op zelfverzekerde wijze steeds een even herkenbaar als flamboyant register bespeelt, schuwt hij allerlei stijlexperimenten niet. Hij waagt veel en slaat bijgevolg de plank ook wel eens mis, maar ach... een kniesoor die daarover begint. Van zijn drie melodrama's is *De eeuwige jachtvelden* ongetwijfeld het broeierigste, maar qua vorm ook het rijkste geschakeerd. *De vaders van de gedachte* is het hartverscheurendste, zij het in een ongenadig relativerend perspectief. En *De avonturen van Hillebillie Veen* is nogal weemoedig, maar ook het meeste *soap noir*. Bovendien heeft dit laatste boek het aangenaam herkenbare van een vervolgroman waarin tot geruststelling van de lezer oude personages opnieuw opduiken, ook al gaat het aan *De eeuwige jachtvelden* vooraf. In de drie romans waarmee Tepper zich in korte tijd tot de opvallendste schrijver van zijn generatie bombardeerde, speelt de liefde van de personages voor de Stad Groningen en - nog meer - voor de ommelanden een belangrijke rol. Het platteland was het paradijs van hun jeugd. Dit motief heeft het werk van Tepper, naar mijn smaak, gemeen met dat van Krol en Ter Balkt. Krol was de eerste grote schrijver in de Nederlandse letteren die de schoonheid van de veenkoloniën inzag. Daarover schreef hij onder meer het verhaal 'Een vreemdeling in

Hoogezand-Sappemeer' (1975), het lange gedicht 'De Groninger Veenkoloniën' (1971-'72), de roman *De Hagemeijertjes* en het titelverhaal van de bundel *De kleur van Groningen* (1997). Deze literaire producten zijn niets anders dan de neerslag van een poging tot oplossing van de paradox die Krol in het gedicht 'De Bossen bij Hooghalen' zo prachtig tot uitdrukking heeft gebracht:

> Over de bossen bij Hooghalen - dat is ook iets waar je
>
> niet over schrijven kan,
> tenminste niet als je er geweest bent.
>
> (Over de kracht van weemoed.)

Niet alleen Tepper, maar ook zijn mannelijke hoofdpersonages proberen, ieder op hun eigen wijze, de literaire paradox van Krol in hun vingers te krijgen. Victor Prins, Co Starring en Cowboy Veen... allen willen zich, daartoe gedirigeerd door Tepper, naar de paradijselijke ommelanden terugschrijven, toen hun respectieve beschermengelen hen nog niet hadden verlaten.

Dit thema van de eendracht tussen mens en ommeland, machteloos tegen de opkomende abstractie gesymboliseerd in maïskneuzers, strokartonfabrieken en infrastructuren, is een van de belangrijkste fundamenten van Ter Balkts dichtkunst. Bijna elk van zijn gedichten is een ode aan het landschap en een antiode aan alles wat die *heile Welt* aantast. Toch wil ik wijzen op nog een overeenkomst tussen het werk van Ter Balkt en dat van Tepper: hun voorkeur voor muziek en het ritme daarvan dat in hun schrijfstijl doorklinkt. Tepper luistert de handeling in zijn bibliofiele roman op met muziek van onder meer het Mahavishnu Orchestra, Miles Davis en - wederom - Elvis Presley. Bovendien geeft hij aan het einde van zijn korte roman ruim baan aan *Freak Out* van Frank Zappa's Mothers of Invention - zijn grote muzikale liefde naast Mahler. In *De vaders van de gedachte* komt Zappa ook al heel even om de hoek kijken. Op een gegeven moment vraagt Starring aan zijn dochter andere muziek op te zetten: *Ruben and the Jets*, Zappa's ode aan de jaren vijftig, maar zij is het niet met zijn keuze eens. Ter Balkt publiceerde in zijn bundel *Tegen de bijlen* (1998) een ode aan de Rolling Stones. En in zijn ‘laaglandse hymne’ over het ‘Jaar 1000’ klinken de Dead Kennedy's en ‘Darklands’ van de Jesus en Mary Chain op. Daarom moest ik in dit verband aan Ter Balkts gedicht over de lokroep van de Würlitzer denken. Ook in Oude Huizen is de jukebox ongetwijfeld het brandpunt in Café Stik (geweest), al noemt Tepper hem in *De eeuwige jachtvelden* nergens expliciet:

In een zinkwitte kamer flikkert de WURLITZER op; Deze WURLITZER verzengt schelpen; harten; zeeën; Ja, zielen slokte deze WURLITZER als kleingeld op; In z'n nikkelen zalen kabbelde op z'n minst één zee; Zing die WURLITZER toe *‘I'm Gonna Tear Your Play-House Down’*.

Teppers liefde voor de muziek gaat in ieder geval terug tot een scène in *De avonturen van Hillebillie Veen* waarmee hij niet geheel onbekend is:

> Na het eten rookte ik een sjekkie. Met mijn rug tegen de radiator, de stereo hard. Na vijf minuten kwam mijn vader naar boven om te zeggen dat het zachter moest. Dit hebben we acht jaren dag in dag uit volgehouden, elke avond, kwart voor zeven: ‘Zachter dat ding.’ We waren groots in rituelen.

Een herkenbare vertoning voor een ieder die als puber of nog eerder de popmuziek ontdekte.

Bij mijn buren was het merkwaardig stil, zo drong plotseling tot mij door, al wist ik niet hoe lang ik deze rust al genoot. Toen ik mij aan de lectuur van *De avonturen van Hillebillie Veen* zette, kwam de dreun van een of ander stelletje *grunge*-muzikanten onbarmhartig in mijn werkomgeving door. Dat hinderde me niet. Sterker nog, het kwam me zelfs wel goed uit. Denkend aan *De eeuwige jachtvelden* en *De vaders van de gedachte* leek het me niet geheel uitgesloten dat dergelijke muziek ook een rol zou spelen in Teppers korte roman over ‘Haat en Liefde in Stad en Ommelanden’.

Poste restante
Ron Elshout

(De) Weg van de poëzie

Een dichter die zijn bundel *Naar de aarde* noemt - in welke richting beweegt hij zich? Betekent ‘naar’: ‘in de richting van’? Misschien moet je het juist lezen als ‘afgeleid van’, ‘ontleend aan’? Wellicht, ten slotte, spelen die twee mogelijkheden door elkaar.

Charles Ducal publiceerde *Het huwelijk* (1987), *De hertog en ik* (1989), *Moedertaal* (1994) en *Naar de aarde* (1998).

Op de keper beschouwd gaat het in de eerst bundel niet zozeer om een ‘huwelijk’, laat staan ‘het’ huwelijk van Charles Ducal, maar om een existentiële eenzaamheid: de onmogelijkheid één te worden met de ander. Het gaat er in de loop van de bundel steeds meer op lijken dat de verbeelding van de taal de werkelijkheid en de werkelijkheid van de ander op afstand moet houden.

In *De hertog en ik* staan droom en werkelijkheid opnieuw op spanning en daar speelt, naast een vaderfiguur en een fatale vrouw, de in de titel genoemde hertog een belangrijke rol in: hij is een gedroomde afsplitsing van de ‘ik’, die maakt dat er opnieuw een narcistisch spiegeleffect optreedt. Uiteindelijk is de poëzie van Ducal naar binnen gericht, zelfbespiegelend.

Dat geldt ook voor *Moedertaal*, waarin ‘de taal’, ter bescherming tegen de moederfiguur, die geassocieerd wordt met de dood, een eigen wereld moet scheppen.

Het lijkt er op dat Ducal in zijn nieuwe bundel terugkijkt naar die wereld van taal die hij toen schiep en waar hij al eerder zo nu en dan even commentaar op leverde. Zo veranderde hij in *De hertog en ik* op zeker moment van perspectief en liet de ‘muze’ aan het woord. Ducal liet haar schamperen: ‘Hij schrijft. [...] Hij doet enkel alsof, // tactiek om zichzelf te verliezen. [...] Hij speelt ons voortreffelijk. Net echt.’ In die bundel lijkt het er een enkele keer op dat Ducal het op zichzelf gerichte spiegelspel zou willen doorbreken. In het reeksje met de veelbetekenende titel ‘Het gat in de spiegel’ staat in het eerste gedicht: ‘ik wil een kamer zonder verbeelding [...] Maar ik vrees dat te veel is geschreven,/dat de werkelijkheid niet meer bestaat.’ Zo ver van de aarde kan de poëzie je blijkbaar voeren, of zoals in *Naar de aarde* te lezen staat (in ‘Prins’): ‘[je] droomde verbitterd de honderd jaren/tussen de werkelijkheid en de prins./Ik trachtte een gat te maken, // maar de haag bleek onmenselijk dik’. Die haag echter, is de ‘ik’ zelf en dat compliceert de poging een gat te maken nogal, als dat al niet onmogelijk is.

In *Het huwelijk* staat dit gedicht:

Odysseus

Het huis was stil. Wij zaten aan tafel.
Wij luisterden hoe de verveling begon.
De uren liepen weer vast in de avond
van altijd. Penelope breide. Ik zon

op een woord om de tijd te herstellen,
de angst voor de dood. ‘Ik moet op reis.’
Zij ging rustig door haar steken te tellen.
De dood bleef aanwezig, maar zonder bewijs.

Gesnoerd aan de mast met bloedende polsen,

het gif der sirenen, het dodelijk lied.
Ik schrok wakker. Het donker stolde,
een stilte als was. De goden bestaan.

Ver van hier.

De man uit dit gedicht wil weg uit de sleur, weg van zijn verburgerlijkte, want breiende ‘Penelope’. (Wordt zij daarmee overigens tevens een schikgodin?) Zijn mijmering, ‘het woord’, voert hem op - een gedroomde, talige - reis. Hij blijft, evenals Odysseus aan de

mast, vastgesnoerd aan zijn vastgelopen werkelijkheid, maar hij heeft in die andere wereld even iets van een goddelijke passie gezien. Die verbeelde wereld is echter in alle betekenissen van het woord: ‘ver van hier’. (Ik ga hier nu even voorbij aan het taalspel dat ook een rol speelt, zoals bijvoorbeeld de ambiguiteit van woorden als ‘steken’, ‘het dodelijk lied’, ‘was’ en de vraag of ‘het gif der sirenen’ gif is in zijn fantasie of voor zijn werkelijkheid, - allebei natuurlijk.)

In Naar *de aarde* krijgt dit gedicht een pendant:

Penelope

Geen tranen, geen omhelzing. Je bood
je wang en zweeg. Het huis was leeg,
geen lucht van vrijers om mijn terugkeer
te vergelden. Je nam je ring weer

uit het schaaltje, schoof hem aan
en breide voort. Ik hoefde van de reis
niets te vertellen. Je vroeg niet om berouw,
niet om opnieuw als man en vrouw,

je vroeg de tijd die was gestolen,
geofferd aan de goden, ver van hier.
En eiste schuld in deze grootte:
even ondenkbaar en definitief.

Het is het eerste gedicht van de afdeling ‘Naar de vrouw’. We kunnen ons dus wederom afvragen wat de status van ‘naar’ is. Van ‘naar de man’ is in ieder geval nauwelijks sprake, van enige liefdevolle toenadering komt het niet, integendeel, zou je bijna zeggen, de vrouw vraagt iets onmogelijks dat alleen maar tot een complex schuldgevoel kan leiden: ze wil de van haar gestolen, aan de gedroomde, talige wereld geofferde tijd terug. Gestolen tijd is weg, voorbij, het kan dus niet en dan eist ze schuld. De slotregel is wel zeer dubbelzinnig. Schuld eisen, terwijl het om iets gaat dat niet terug te betalen is, dan blijft er een ‘schuldig gevoel’ over, - eist ze dat? En zijn ‘ondenkbaar en definitief’ bijvoeglijke naamwoorden bij ‘schuld’? Of is het ‘ondenkbaar’ dat ‘Odysseus’ zijn reizen naar het gedroomde, talige elders ‘definitief’ achterwege laat? Of: allebei? Het is wederom geen kwestie van ‘of, of’, maar van ‘en, en’.

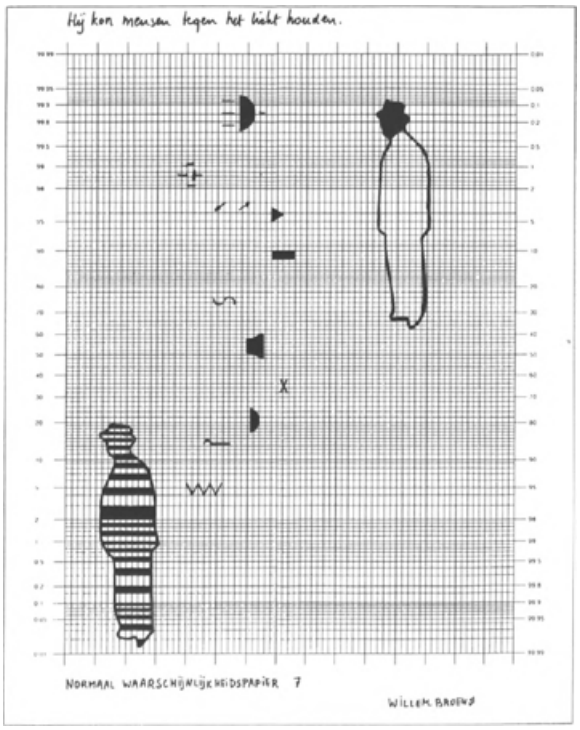
Het laatste gedicht van deze reeks eindigt met een imperatief: ‘Wek vijandschap / tussen mij en mijn poëzie.’ Het lijkt me een oproep ruimte te maken voor de werkelijkheid van iemand die ‘koos de weg om gedichten te maken’ en daardoor ‘onderweg nooit echt [heeft] moeten leven’. Het volstrekt ironische van de situatie is natuurlijk dat deze roep om afstand van de gedroomde, talige, andere wereld van de poëzie plaats vindt *in* gedichten. Het ‘verhaal’ van de bundel eindigt dan ook met een alles mogelijk makende *cliff hanger:* Op de kermis zit de ikfiguur met ‘het kind’ en ‘de vrouw’ in het grote rad, wordt letterlijk en figuurlijk op zijn kop gezet en ‘voelde hoe uit mijn zak/alles wegglijden wou: een pen, losse/krabbels, sleutels, een krantenbericht/met applaus.’ Het leidt tot een catharsis: ‘Ik liet alles gaan,/werd geledigd, mijn handen in die/van mijn vrouw.’ Men lette op het bezittelijk voornaamwoord ‘mijn’ dat, in tegenstelling tot het afstand scheppende lidwoord ‘de’, dat de dichter steevast gebruikte, verbondenheid suggereert. Maar de terug keer *naar de aarde* leidt tot de veelbelovende slotzin: ‘Ik vond niets terug, behalve mijn pen.’ Het is ondenkbaar dat de dichter definitief afstand doet van zijn poëtische

wereld. Die blijft zich opdringen ook al verandert ze van gedaante of richting. Het is niet het bloed dat kruipt waar het niet gaan kan, het is de poëzie.

Literatuur

Charles Ducal, *Naar de aarde*. Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Atlas, 1998. Ook de andere bundels, alsmede de roman *De meesterknecht*, zijn bij Atlas uitgegeven.

[Normaal waarschijnlijkheidspapier 7 - Willem Broens]



[Nummer 266/267]

Voorwoord

Hoewel er traditioneel gezien een duidelijke scheiding bestaat tussen alfa- en bètawetenschappen is er in sommige specifieke gevallen toch wel degelijk sprake van overlapping. BZZLLETIN probeert met dit nummer met verschillende, naar aard en inhoud zeer onderscheiden artikelen, enige van de overlappingen tussen literatuur en wiskunde, tussen letters en cijfers in beeld te brengen. In dit nummer dus bijdragen over wiskundigen die schrijven of schreven en over schrijvers die ook wiskunde bedrijven of bedreven hebben.

Kern van dit nummer is een uitzonderlijke tekst van de Hongaarse filosoof Imre Toth. Deze tekst - een collage van uitspraken van wiskundigen, filosofen, theologen en literatoren - kan gelezen worden als een dispuut over een van de basisaannamen van de Euclidische meetkunde, maar is vooral een erudiet en tegelijk humorvol pleidooi voor de vrijheid van het menselijk denken, en - als tekst - een voorbeeld van een vruchtbare wederzijdse beïnvloeding van literair en wiskundig intellect. De collages bij deze tekst - genaakt volgens hetzelfde collageprincipe - zijn eveneens van Imre Toth.

Verder in dit nummer: de laatste aflevering van *Interieur* van Margot de Jager & Annelies Passchier en een voorpublicatie uit een nieuw boek van Sybren Polet, *De hoge hoed der historie*, dat in het najaar van 1999 verschijnt.

Louk Fleischhacker
Fantasie in wiskunde en literatuur

Wiskundigen heten de hogepriesters van de wetenschap te zijn, ondanks of misschien juist vanwege hun grote fantasie. Ze leven immers met hun gedachten in een wereld die niet bestaat op de wijze waarop iets bestaat dat voor onze zintuigen waarneembaar is. Wiskunde gaat weliswaar in zekere zin over het waarneembare, ‘maar niet als waarneembaar,’ zoals Aristoteles het uitdrukte. Een belangrijke eigenschap van de waarneembare wereld - de structureerbaarheid ervan - wordt door het verstand opgevat en op abstracte wijze tot grondslag gemaakt van een denkbeeldige wereld waarin de werkelijkheden zuivere, ideale structuren zijn. Deze ideale structuren - lijnen zonder dikte, punten zonder grootte, abstracte verzamelingen - zijn alleen voor het denken toegankelijk. Juist daardoor zijn ze objectiever dan de waarneembare voorwerpen. Ze zijn niet gekleurd door de persoonlijke levensgeschiedenis van de beschouwer en hun eigenschappen zijn perfect uit te drukken in een symbolisch formalisme dat zelf weer uit een structurering van waar neembare tekens bestaat.

De wiskundige fantasie is in beginsel door ieder die dat wil volmaakt mee te voltrekken. Ook de auteur van een literair werk schept een fantasiewereld die in tekens wordt uitgedrukt en die door anderen kan worden meebeleefd. We treden, bij het lezen van zo'n werk, binnen in een wereld die zich verder lijkt uit te strekken dan wat erover op papier staat. De veelbe-spotte vraag: ‘How many children had lady Macbeth?’ komt heel natuurlijk bij de lezer op, al geeft Shakespeares toneelstuk er geen antwoord op. Dit fenomeen heeft zijn exacte pendant in de wiskunde. De mathematisch-logische stelling van Skolem en Löwenheim vertelt ons dat een axiomatisch systeem oneindig veel mogelijke interpretaties toelaat, die structureel verschillen. Toch hebben we het gevoel dat de gewone rekenkunde van de natuurlijke getallen een volstrekt vastliggend terrein is, waarover we zinvol alle wiskundige vragen kunnen stellen die maar in ons opkomen. De vijf axioma's die Guiseppe Peano voor deze rekenkunde heeft opgesteld zijn meer dan een formalisme. Ze drukken een intuïtieve visie uit op een zekere structuur - die van de natuurlijke getallen - waarvan de wiskundige Kronecker zelfs vermoed heeft dat ze van God afkomstig is, terwijl hij de rest van de wiskunde ‘mensenwerk’ noemde. Met een wiskundige gedachte treden we, evenals bij het lezen van een literair werk, een geheel eigen wereld binnen. En wie verzekert ons eigenlijk dat de wereld van de dingen die we waarnemen zich wél verder uitstrekt dan de horizon van wat binnen ons waarnemingsbereik is? Ook hier is het een begrensd gebied van gegevens dat ons een heel universum doet vermoeden. En hoe we ook ons best doen om ons strikt tot het gegevene te beperken, onze fantasie laat zich niet aan banden leggen. Ze is gebaseerd op een zekerheid die het houvast van het hier en nu gegevene ver achter zich laat. De zekerheid dat elk gegeven slechts een begin is van de werkelijke kennis van wat er in waarheid is. Een grafentheoreticus - dat is een wiskundige die zich bezighoudt met structuren die ontstaan door denkbeeldige punten twee aan twee met elkaar te verbinden - begon eens zijn college met de opmerking dat hij alle structuren die ter sprake zouden komen in een oneindig-dimensionale ruimte ingebed zou denken, want: ‘Dan hebben we wat armslag.’ Dit is de houding bij uitstek van de wiskundige. Geef datgene waar je over denkt de ruimte, zie het als een inperking van iets algemeners. Dat verruimt je horizon en geeft je misschien antwoord op een vraag die je anders niet eens zou kunnen of durven stellen. Op deze wijze kan men vaak wiskundige vermoedens controleren. Men vraagt zich dan af of er een structuur denkbaar is waarvoor het vermoeden niet opgaat.

Een tegenvoorbeeld. Het doet daarbij niet terzake of dit tegenvoorbeeld enig verband vertoont met iets dat elders in de wiskunde voorkomt en ook niet of het ergens toepassing kan vinden. Al is het nog zo ver gezocht, het vervult de functie aan te tonen dat ons vermoeden niet logisch volgt uit wat we over het ter-

rein in kwestie hebben aangenomen. Zo is er een formule die ongeveer aangeeft hoeveel priemgetallen beneden een gegeven getal liggen. Voor de getallen die we gewoonlijk tegenkomen geeft deze formule een onderschatting, dat wil zeggen: ze geeft een waarde die iets kleiner is dan het werkelijke aantal priemgetallen. Wiskundigen vragen zich nu af of dit algemeen geldt. Na lang onderzoek is gebleken dat dit niet het geval is. De waarde van de formule schommelt oneindig vaak tussen een iets te klein en een iets te groot aantal. Er blijkt dus een getal te bestaan waar voorbij de formule een bovenschatting geeft. Dit getal is echter zo groot, dat het geen enkele zin heeft te proberen het met welke computer dan ook uit te rekenen. Het wordt alleen bereikt door de ideële armslag van de wiskundige.

Het is ook een bekend fenomeen in de wiskunde dat een algemenere stelling vaak gemakkelijker te bewijzen is dan haar verbijzonderingen. Eigenlijk is dit ook het recept van de moderne wetenschap: zie je probleem in het perspectief van een algemene theorie die het gehele veld structureert waarbinnen je bezig bent. Waar we de onbeperkte ruimte benutten, die ons denken te bieden heeft, bevrijden we ons van de beperkingen van de toevallige situatie waarin we ons bevinden. Zo bevrijdt de wetenschap zich ook van de door de heersende cultuur voorgegeven structureringen van de ervaringswereld en kan ze nieuwe verschijnselen op het spoor komen. Daarom biedt in de wiskunde een theorie over oneindige structuren - bijvoorbeeld de oneindige rij van natuurlijke getallen of de oneindige ruimte van de Euclidische meetkunde - meer houvast dan een theorie over eindige structuren. Deze laatste kunnen allerlei toevallige eigenaardigheden vertonen waar moeilijk vat op te krijgen is, zoals op het gebied van de getallen bijvoorbeeld de priemgetallen doen. Beschouwen we oneindige structuren, dan abstraheren we van vele van deze eigenaardigheden en wordt de zaak wiskundig veel doorzichtiger. Dit is eigenlijk niets anders dan de idealiserende abstractie die al eerder ter sprake kwam en die in het algemeen de toegangspoort vormt tot het mathematische denken.

Maar we moeten met dit abstraherende verstand natuurlijk niet al te ver van huis gaan. Er is een tegenwicht nodig. In de wiskunde is dit de logische consistentie van onze theorie, in de natuurwetenschap zijn het de experimentele meetgegevens, in de literatuur geldt de eis van stilistische coherentie en consequentie. Hoe weten we echter dat de wiskundige theorie consistent is? Kurt Gödels beroemde stelling leert ons dat we dat in een theorie niet van binnen uit kunnen zien. We weten het dus doordat we met onze intuïtie steeds al verder zijn dan wat we in de theorie hebben kunnen vastleggen. De ruimte van ons denken is geen onverschillige ruimte, zoals de abstracte ruimte van de meetkunde. Ze wordt begeleid door een intuïtie die verder strekt dan wat we kunnen overzien. Zo merken we ook het verschil tussen de werken van de meesters der literatuur en een middelmatig geschrift. De eerste boeien ons omdat zich een vergezicht opent dat iets bijna onnoembaars in ons aanspreekt. Bij het tweede vallen we over stilistische missers en ‘loose ends’, die in de eerste toch ook rijkelijk aanwezig zijn, maar daar merken we ze nauwelijks op. Zo hebben er in bewijzen van belangrijke wiskundige stellingen aanvankelijk ook veel fouten gezeten. Omdat de grondgedachte echter sterk genoeg was, konden de fouten hersteld worden. Een kras voorbeeld hiervan is de beroemde stelling van Fermat, waarvoor deze wiskundige aanvankelijk helemaal geen bewijs heeft gegeven en die pas in onze tijd met veel moeite bewezen kon worden.

De overeenkomst tussen literatuur en wiskunde manifesteert zich in de praktijk op een karakteristieke manier. Op een congres van wiskundigen hoor je iemand over een vakgebied waar je sinds twintig jaar niets aan gedaan hebt een voordracht houden. Tot je verbazing snap je waar hij het over heeft en je kunt nog een vraag stellen ook. Even later ben je in een levendig gesprek gewikkeld over een wiskundig

vraagstuk waar je tevoren zelfs het bestaan niet van kende. Zoiets kan je ook overkomen wanneer je iemand tegenkomt die een boek gelezen heeft dat je ook kent, bijvoorbeeld Tolkien's *Fellowship of the Ring*. Voor je het weet, maak je een gezamenlijke reis door een imaginair landschap waarvan je even tevoren niet wist dat het in je verborgen lag Nu zou men kunnen denken dat dit in alle levensgebieden zo toegaat. Maar dat valt tegen. Op het terrein van de filosofie of de religie bijvoorbeeld kun je uren met elkaar van gedachten wisselen zonder tot enig gevoel van verstandhouding te komen. Je blijft vreemden voor elkaar, want er is hier geen gemeenschappelijke wereld waarin je kunt bin-

nentreden. Een filosofisch werk, - Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* bijvoorbeeld, of Hegels *Phänomenologie des Geistes* - kan je boeien, zonder dat zich een landschap ontrolt waar je je in thuis kunt voelen. Het blijft moeizame arbeid en strijd in je eigen kop. De ruimte van de onverdroten objectiverende fantasie ontbreekt. Je zult met je blote hoofd moeten begrijpen wat hier staat en alles wat daarboven uit gaat is... fantasie.

Men zegt wel eens dat een nieuw wetenschapsgebied begint met een gewaagde hypothese die alles volkomen helder lijkt te maken. We kunnen bijvoorbeeld denken aan Chomsky's hypothese van de aangeboren taalstructuren of aan Lombroso's theorie van de erfelijke criminele aanleg. Gaandeweg blijkt dan dat het geldigheidsgebied van de hypothese moet worden ingeperkt en de inhoud ervan moet worden genuanceerd. In de loop van dit proces wordt de overeenstemming van de theorie met de feiten steeds beter, maar de theorie verliest helaas haar inzichtelijkheid. Bij voortzetting van dit proces houden we op het laatst alleen nog maar een droge opsomming van feiten over. Maar gelukkig verschijnt er voor die tijd meestal alweer een nieuwe baanbrekende hypothese die het proces van voren af aan op gang brengt. Zo zijn ook in de filosofie de meest radicale standpunten gewoonlijk voor ons denken het meest bevredigend, maar het minst in overeenstemming met de ervaring. De begrijpelijkheid van de wereld krijgen we niet cadeau. Ze moet veroverd worden in een strijd tussen fantasie en nuchterheid. Wiskunde en literatuur zijn echter reservaten voor de fantasie. De fantasie kan zich er even bevrijd voelen van de dwingende eis tot nuchterheid en haar eigen armslag onbelemmerd uitoefenen. Evenals in de beeldende kunst en in de muziek vraagt in de literatuur en de wiskunde het uitdrukkingsmedium de vaardigheid van beheersing. Maar anders dan in deze kunsten wordt de mate van beheersing hier alleen begrensd door de vermogens van de beoefenaar en niet ook nog eens door de eigenschappen van het materiaal zelf. Het materiaal is als het ware onbeperkt flexibel, al wordt deze flexibiliteit betaald met een zekere mate van onwerkelijkheid. ‘What can be said in prose, can be said better in prose,’ schreef T.S. Elliot, waarmee hij tevens aangaf dat de dichtkunst een tussenpositie inneemt. De taal fungeert daar niet slechts als het flexibele medium, maar ook reeds als weerbarstig materiaal. De restricties van logische, respectievelijk stilistische consistentie vormen ten aanzien van wiskunde en literatuur geen beperking van de uitdrukkingsmogelijkheid. Wat niet in een consistente wiskundige theorie is uit te drukken, is in het geheel geen mogelijke wiskundige inhoud en wat niet stilistisch consequent te beschrijven is, is in het geheel geen literaire inhoud. De weerbarstigheid van de poëtische taal doet hier niets aan af, maar voegt eerder nog iets aan de uitdrukkingsmogelijkheid toe. Niet voor niets verzuchtte Wittgenstein dat men filosofie eigenlijk zou moeten kunnen dichten.

Dit brengt ons op de gedachte dat de onbeperkte flexibiliteit niet in alle opzichten een voordeel genoemd kan worden. De weerstand van het materiaal brengt ons terug naar de werkelijkheid. Wiskunde en literaire verbeelding hebben ook iets van drugs. Men kan er aan verslaafd raken en dat komt de realiteitszin niet ten goede. Wiskundigen moeten er soms aan herinnerd worden dat niet alles wiskunde is en ook in de mathematische wetenschappen ligt altijd het gevaar op de loer dat het ideële mathematische model voor de werkelijkheid gehouden wordt. Op het literaire vlak kan men deze verleiding romantiek noemen. De verleiding om ‘[...] een gevoelsmatige inhoud in een fantastische vorm’ - zoals de gebroeders Schlegel in de achttiende eeuw het begrip ‘romantiek’ voor het eerst definieerden -, voor de werkelijkheid te houden. Dit is de ware grens van de inwendig onbegrensde werelden van wiskunde en literatuur. Ondanks de moderne wetenschap is de wereld geen

mathematische structuur en ondanks de postmoderne filosofie is de werkelijkheid geen verhaal.

Dr. Louk E. Fleischhacker (1936) is universitair docent bij de vakgroep systematische wijsbegeerte van de faculteit wijsbegeerte en maatschappijwetenschappen van de Universiteit Twente. Hij studeerde wiskunde, mathematische logica en filosofie aan de universiteit van Amsterdam en werkte enige jaren bij het Mathematisch Centrum. In 1982 promoveerde hij op een dissertatie over de wijsbegeerte van het wiskundig denken bij Aristoteles en Hegel, getiteld Over de grenzen van de kwantiteit. *Hij publiceerde voornamelijk over de wijsbegeerte van het wiskundig denken, o.a.* Beyond Structure, The Power and limitations of Mathematical Thought in Common Sense, Science and Philosophy, *Peter Lang, Frankfurt a/M. 1995, maar ook over Hegels natuurfilosofie en logica*.

Mohana van den Kroonenberg
Over vermenigvuldiging, eliminatie en de dagen die tellen

De kok is broodmager. Sinds de konijnen het restaurant bestieren heeft hij geen hap meer gegeten. Hij staat op één been, leunend met zijn rug tegen de deurpost van zijn keuken. Hij staart het restaurant in... regelrecht naar zijn vrouw.

Het regent. Al dagen. De regen valt recht en dun uit de lucht. De daken van de huizen zijn niet meer te zien. De mensen blijven binnen, het restaurant is leeg, behalve de konijnen dan. Regen maakt de harten kil. Regen maakt de stad benauwd. Regen verstoort elke melodie: het bloed stroomt nu eens venijnig dan weer traag en onwillig. In de regen geeuwt de stad, als hij te lang aanhoudt slaan de mensen elke deur, elk raam in zich dicht.

De kok heft zijn knie en blijft enige tijd zo staan. Zijn blik kruipt weg uit die van zijn vrouw, glijdt over de houten vloer, langs de beesten... naar zijn opgetrokken been. Dan zwaait zijn arm als een zeis door de lucht... schampt zijn knie... maakt een vuist... hij hinkt enigszins, alsof hij geschopt is, loopt met gebalde vuist op zijn vrouw af en houdt deze tot vlak voor haar achterovergekantelde hoofd, tot vlak voor haar gesloten mond. Zijn oogjes glinsteren, zijn adem strijkt langs haar gezicht.

- Gelooft u in God mevrouw?

De kok heeft een falsetstem.

- Ach.

Hij opent zijn hand. De vlieg leeft.

- Bang schaap, zegt hij.
- Ik ben kok, geen slager.

De konijnen hebben toegekeken. De konijnen hebben onbeweeglijk en zwijgend op de achterpoten toegekeken. Met trillende neusjes. Konijnen onthouden alles. Zij hebben kleine hersentjes maar een enorm geheugen..

Over de definiëring van een probleem....

In de buik van elk moederkonijn siddert het van liefde en het komt niet zelden voor dat de jongen al drachtig ter wereld komen.

Een explosieve vermenigvuldiging leidt tot toxoplasmose en een restaurant zonder cliëntèle.

Een verzameling vredige, tamme kuddedieren kan het hoofd op hol gebracht worden door het zien van een scherp mes... en... het bloed van een konijn voorspelt nooit veel goeds.

... Of de vermenigvuldiging

De kok heeft een vrouw en het stel heeft een kind. Een dochter - tot ergernis van haar vader - die naar zijn mening een onaangename en ziekelijke band met haar

moeder onderhoudt. Deze band heeft onlangs zijn hoogtepunt bereikt in de redeloze verdediging van die konijnen. En tegen hem, uiteraard.

Op haar tiende verjaardag heeft de moeder haar dochter een konijn cadeau gegeven. Een ram van zeker vijftien kilo met onuitroeibare en verraderlijke fantasieën. Het meisje wist goed dat zij een konijn in handen had van een soort dat zich zelfs nog in de pan vermenigvuldigt en op haar bleke wangen ontstond een zachtroze blos.

Niemand wist hoe het wijfje in de keuken terecht was gekomen. Zij was er opeens en nog geen hartenklop later verscheen zij al vet en drachtig met een wazige blik in de ogen op de drempel van het restaurant en wierp een nest onderin de porseleinkast.

Dat was het eerste nest. Zij schonk het leven aan één zoon en elf drachtige dochters. Zodra zij de ogen hadden

geopend zochten zij elk een plek voor hun kroost. Het resultaat: honderdeenenveertig nakomelingen; daarna zouden zelfs moderne computers het niet meer kunnen bijhouden.

Vanochtend heeft de kok zijn vrouw de trap afgedwongen. Hij heeft haar resoluut de trap afgedwongen en haar de konijnen aangewezen. Met gestrekte arm en withete vinger heeft hij er telkens een gevolgd alsof hij deze aan had willen schieten. Zwijgend als het graf, zwijgend - met de ogen op de grond gericht, zich van den domme houdend - als een gitzwart graf van een jonge dode zeeg zij zuchtend neer op een stoel.

- Zie je ze?
- ...
- Daar loopt er bijvoorbeeld een.

De kolonie wordt onrustig. Zij trilt van top tot teen. Het is de geur van de jager. De ram is op een ronde tafel gesprongen en heeft zijn oren in zijn nek gelegd. Hij richt zich op en gluurt naar de kok. De wijfjes wachten bibberend op commando's.

- Al een maand, zegt de kok, dat kind is al meer dan een maand tien jaar en die beesten vermenigvuldigen zich sneller dan het licht.

Toen heeft de kok zich in de deur van zijn keuken geïnstalleerd, heeft zijn been opgetrokken en is begonnen zijn vrouw aan te kijken.

- Herman zeg wat.
- Ik zei net toch wat.
- Nee, iets leuks Herman, zeg iets leuks.
- Ik zei daarstraks wat leuks Wilma, dat wat ik zei, dat was een grapje, de omgekeerde wereld.

Wilma kijkt wazig.

- Heb jij mij dan iets zien koken de laatste tijd?

Logica, tellen en het verzinnen van een oplossing

De konijnen rennen rond de enkels van Wilma. De konijnen spelen krijgertje om de enkels van Wilma en worden om de haverklap gepakt. Maar zij let er niet op, zij heeft al haar aandacht op haar man gericht.

- Kijk naar me Herman, zo kan ik niet praten.

Typisch een vrouw, denkt hij, niet mee te leven.

De kok doet nu alsof hij zijn vrouw niet ziet. Hij doet of zijn vrouw lucht voor hem is en heeft zijn blik al geruime tijd op het plafond gericht.

- Ik keek net naar je, antwoordt hij. Ik keek net zelfs heel lang naar je.

Wilma begint te fluisteren en buigt zich naar voren.

- Jij wou praten, Herman. Zij plant haar handen op tafel alsof ze op wil staan.

- Ik wilde helemaal niet praten. Ik wil dat jij gaat tellen.

Ik wil dat jij die walgelijke ratten gaat tellen en mij vertelt hoeveel het er zijn.

- Ik ga, zegt zij, en zij richt zich op. Maar de houding van de kok, kalm leunend in de opening van zijn deur en tegelijk boosaardig, met zijn blik op het plafond gericht dwingt haar terug op haar stoel. Juist door haar niet aan te kijken richt hij zich des te meer tot haar.

- Vooruit!

Wilma heeft haar armen zuchtend in haar schoot gegooid... als een tienermeisje door wiskunde tot wanhoop gebracht.

Ach... blies hij maar eens een kus naar me toe in plaats van mij ten einde raad te maken!

- Ze zitten niet stil Herman, hoe kan ik dan tellen?

- Ik wist wel dat ik van jou niets dan gissingen kon verwachten, zelfs zonder te kijken zie ik er aan de onderste sport van de rechter kruk meer dan vijfentwintig hangen. En hoeveel krukken

hebben we? En hoeveel tafels? En hoeveel stoelen?

- Anders ga ik...

Na enkele seconden begint de kok zich in te spannen zijn blik van het plafond los te scheuren en terug in de richting van zijn vrouw te slepen. ... hoor.

Hij kijkt haar nu recht in haar gezicht aan en ziet haar zoals ze is. Een vrouw zonder taille... met verhitte wangen en hijgende borst, de lippen stevig op elkaar geperst... sprekend een onwillig kind. Mijn vrouw, denkt hij...mee getrouwd... Godhoebestaathet! Die bleke dunne streep waar al het bloed is uitgeperst, met die ontelbare dwarsstreepjes als van een spoorbaan, dat is haar mond, zo kijkt zij wel vaker, het is haar beschuldigende blik... zo kleedt zij zich 's avonds uit... haar mond hermetisch gesloten alsof deze door een sluitspier wordt dichtgetrokken.... geen lieve woordjes maar een vettig nachthemd... zo zakt zij in bed... ogen dicht... weg.

- Ik kots van die konijnen, zegt hij.
- Respecteer je dochter.
- Dat kind brengt ongeluk.
- Vergeet niet hoe ik geleden heb toen ik haar kreeg.
- Ik houd het voor onmogelijk dat jij na mijn ontelbare en bovenmenselijke inspanningen met jou geen zoon weet te baren...
- Herman!
- ... en in plaats van dat met een konijn aankomt.

Dit heeft de kok zijn vrouw nog niet eerder ingewreven. Plotseling barst hij van wrok.

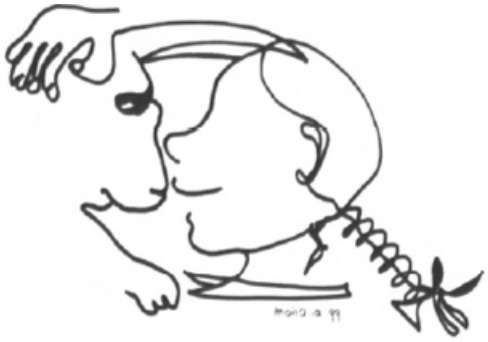
- Ik slacht ze allemaal!

Zonder hoop en zonder werkelijk na te denken antwoordt zij:

- We verzinnen wel een oplossing.

Een verzonnen oplossing leidt tot niets of waarin er niet wordt gespot

Maar voor een man is een oplossing nooit dezelfde als voor een vrouw. Waar de vrouw zonder de minste moeite tot ver in het ongerijmde nog tal van mogelijkheden en oplossingen weet te verzinnen ziet de man enen en nullen.



Tassen met voer. Wortels. Twee onschuldig dansende vlechtjes. De dochter stapt het restaurant binnen. Zij begint zich een weg te banen tussen de opgewonden beesten die om haar benen dringen.

- Lelijke vlegels, zegt ze lachend.

De vredigheid die het meisje omringt, die opstijgt uit haar onschuldig violet hart vult de ruimte als de vage glimlach van een te vroeg gestorven jonge maagd en vlijt zich langs de benen van de kok.

- Je verziekt de sfeer, roept hij haar toe. Maar het meisje hoort hem niet, zij heeft haar hoofdje bij de dieren. Zij heeft de tassen op tafel gezet, de wortels tevoorschijn gehaald en zij is begonnen de porties te verdelen.

De moeder heeft haar hoofd snikkend op tafel gesmeten en roept, vergeet niet dat ik ondanks de aanwezigheid van je vader meestal moederziel alleen ben. Dat ik met hem van de ene in de andere nachtmerrie val.

Het kind aait het konijn dat zij nu aan haar borst gedrukt houdt en zachtjes lieve woordjes in de oren fluistert liefdevol over de neus.

De kok grijpt de ram in zijn nekvel en sleept hem mee naar de keuken.

De eliminatie

Het dier worstelt en bijt om zich heen.

De moeder richt haar hoofd weer op.
Het kind zet het konijn geschrokken neer.
De kolonie versplintert... schiet weg...
konijnenkopjes die verkrampen...
ontelbare vroeggeboorten...
Verschiet je kruit niet op de mussen, Herman.
De kok bloedt,
maar hij is razendsterk.
De dochter verstijft... verschiet van kleur bij het zien van het bloed... wil gillen maar volgt zwijgend met open mond haar vader de keuken in, trekt aan zijn mouw, krijgt een trap van de ram en valt flauw.

De moeder staart voor zich uit en peinst vagelijk over haar eigen toekomst, over haar onveranderlijk lot. Het liefst zou zij naar bed gaan nu of met haar dochter de stad verlaten en zich ergens opnieuw vestigen uit de buurt van haar man die zich zo dicht waagt bij de slechte engelen.

Op dat moment breekt de zon door en er verspreidt zich een bijzondere geur in het restaurant. Een geur die de instincten wakker schudt in een omgekeerde wereld, die de harten weer week maakt, die een klein gat slaat in ieders gestaar. Een violette geur die van een tragische een gelukkige dag kan maken... en omgekeerd en die doet denken aan dwalende ballonnetje, slepende violen in een jong bos.

Dan verschijnt de ram. Hij verschijnt in de deuropening van de keuken, blijft even staan, trekt met een poot en bespringt zonder te kiezen een van zijn dochters.

Mohana van den Kroonenberg (1967) studeerde werktuigbouwkunde aan de Technische Universiteit van Twente en schilderen en beeldhouwen aan de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag. Zij publiceerde behalve in BZZLLETIN ook verhalen in Parmentier en Elle.

Gerard Janssen

Wiskunde, waanzin en genialiteit

Nergens lijken waanzin en genialiteit zo dicht bij elkaar te liggen als in de geschiedenis van de exacte wiskunde. De leer van de getallen heeft altijd buitengewone personen aangetrokken. Onder de grootste wiskundigen van deze eeuw bevonden zich de speed-junk Paul Erdös, de mysterieuze Srinivasa Ramanujan, de psychotische Paul Nash, de paranoïde Kurt Gödel en de depressieve Alan Turing.

'Ik zou niet durven zeggen dat er een directe relatie is tussen wiskunde en waanzin, maar er is geen twijfel dat grote wiskundigen leiden aan maniakale karakteristieken, delirium en symptomen van schizofrenie.' Deze woorden zijn afkomstig uit de mond van John Nash, zelf een grote wiskundige die lange tijd worstelde met zijn geestelijke gezondheid.

Nash was een wonderkind, die in 1958, door het tijdschrift Fortune, werd uitgeroepen tot 'America's briljant young star of the New Mathematics'. Legendarisch is het verhaal dat hij in Princeton, waar hij als geniaal student te boek stond, werd uitgedaagd door een oudere professor om een moeilijk, op het eerste gezicht onmogelijk wiskundig probleem op te lossen. Een klassiek vraagstuk dat voortkwam uit het werk van de negentiende-eeuwse wiskundige Riemann, en dat implicaties had op het gebied van de algemene relativiteitstheorie van Einstein. Nash kraakte het probleem door een eigen oplosmethode te ontwikkelen, die een heel nieuw gebied van de wiskunde opende. Zijn aanpak was zo ongewoon dat wanneer Nash indertijd zijn resultaten presenteerde, er altijd wel iemand onder de toehoorders die uitriep: 'Ik geloof er geen woord van.'

Een proefschrift van zevenentwintig pagina's

Het werk staat nog steeds zeer hoog aangeschreven binnen de wiskundige gemeenschap. Maar het meest bekend werd Nash door zijn inzichten op het gebied van de speltheorie. Een proefschrift van zevenentwintig pagina's dat hij op eenentwintigjarige leeftijd schreef, veranderde het aanzien van de economie.

De speltheorie is een onderdeel van de getaltheorie, en beschrijft de structuur van 'spelletjes'. Een goede illustratie van een speltheoretisch probleem is het 'truel'. Drie mannen mogen om de beurt naar elkaar schieten. Meneer A is de slechtste schutter, die maar één op de drie keer zijn doel treft, meneer B schiet beter en raakt één op de twee keer zijn slachtoffer. Meneer C schiet altijd raak. Als meneer A mag beginnen, op wie moet hij dan het eerste schieten?

Dergelijke vragen worden behandeld door de speltheorie en de antwoorden zijn vaak tegen-intuïtief. (Zo kan meneer A in het bovenstaand voorbeeld het beste in de lucht schieten, zodat meneer B en meneer C op elkaar gaan schieten.) Het is het soort wiskunde waar Milosovic en Clinton van houden.

Nash produceerde baanbrekend werk op het gebied van dergelijke vraagstukken. Maar dat wiskundig genie en waanzin dicht bij elkaar liggen, bleek in 1959 toen John Nash ineens van de aardbodem verdwenen leek te zijn. Het gerucht ging dat hij een hersenoperatie had gehad, en sommigen dachten dat hij dood was. Op Princeton wist men beter. Het was een publiek geheim dat hij gek geworden was. Nash werd een paar keer zonder succes opgenomen in een psychiatrische inrichting en heeft een periode door Europa gereisd, op de vluchtvoor onduidelijke personen. Uiteindelijk keerde hij terug naar Princeton, waar hij bekend werd als 'the Phantom

of the Fine Hall', zoals wordt beschreven in de roman *The Mind-Body Problem* van Rebecca Goldstein.

Als een spook dwaalde Nash door de gangen van de universiteit. Soms liep hij een lokaal binnen om vreemde vergelijkingen op borden te kalken. Angstvallig zocht hij naar geheime boodschappen in nummers. Vrienden kregen telefoontjes met teksten als: 'Vandaag zat ik in bus 17, en dat getal deed me aan jou denken.' Nash: 'Ik zag ineens overal cryptocommunisten. [...] Ik begon te denken dat ik een man van

grote religieuze importantie was, en hoorde continu stemmen. Een soort telefoontjes in mijn hoofd van mensen die bezwaar maakten tegen mijn ideeën [...] Het was als een droom waaruit ik niet meer ontwaakte.'

Iedereen had Nash afgeschreven, toen hij rond zijn vijftigste ineens weer bij zinnen kwam. De dingen die hij op het bord schreef, begonnen op 'gewone' wiskunde te lijken. Nash werd langzaam maar zeker weer 'normaal' en ontving in 1994 zelfs de Nobelprijs voor de economie. (Een Nobelprijs voor wiskunde bestaat er curieus genoeg niet. Over de reden hiervan worden interessante dingen gefluisterd, waaronder dat Alfred Nobels vrouw ooit vreemd ging met een wiskundige.)

Opperste fascist

Een andere grote mathematicus die immer op het randje van de waanzin balanceerde, was Paul Erdös (spreek uit Erdisj). Erdös verschilde in niets van een zwerver. Hij had geen vaste woon- of verblijfplaats, en geen baan. Zijn bezittingen droeg hij mee in twee reistassen. Het enige dat hij nodig had, waren een potlood, een stukje papier en amfetamine. Het grootste deel van zijn leven vertrouwde hij op de gastvrijheid van zijn collega's. 'Another roof, another proof', zo luidde zijn levensmotto.

Geen wiskundig probleem was veilig voor deze mathematische junk.

Erdös had een curieus wereldbeeld. Hij geloofde in een God, die hij de Opperste Fascist noemde (O.F.). Vrouwen noemde hij bazinnen, en mannen slaven. Zelf had hij nooit een vrouw en was hij slaaf van wiskunde. De enige manier waarop hij contact kon hebben met anderen was via de taal van de getallen en de abstracte symbolen. Een bevriend wiskundige moest niet raar opkijken als er midden in de nacht gebeld werd en Erdös op de stoep stond, om samen met het slachtoffer een probleem op te gaan lossen. Hij bleef dan dagen hangen, net zolang tot er weer een wiskundige stelling bewezen was.

Vreemd genoeg waren de meeste van deze wiskundigen blij met een bezoek van de zonderling. Velen bewaarden zelfs problemen, totdat 'ome Paul' hen erbij kon helpen. Een publicatie samen met de grote Erdös geldt nog steeds als een grote eer in de wetenschappelijke wereld. Er bestaat zelfs zoiets als het Erdös-nummer. Wanneer je ooit een artikel samen met de meester publiceerde, heb je het Erdös-nummer 1, als je met iemand publiceerde die ooit een artikel met de meester publiceerde heb je Erdös-nummer 2, enzovoort. Het hoogste bekende Erdös-nummer van een nog actieve wiskundige is 7.

'Een wiskundige is een machine die van koffie wiskundige stellingen maakt,' zei Erdös ooit. In zijn eigen machine gooide hij echter niet alleen koffie, maar ook amfetamine. De Hongaarse wiskundige genereerde daarom maar liefst vijftienhonderd artikelen, met vierhonderdvijfentachtig co-auteurs.

In september 1996 treurde de wiskundige gemeenschap om het verlies van de drieëntachtigjarige thuisloze, werkeloze amfetaminejunk Paul Erdös, een van de scherpste denkers van de twintigste eeuw.

Priemgetallen

Het vakgebied van Erdös was dat van de getaltheorie, een van de meest fundamentele takken van de wiskunde. De getaltheorie houdt zich bezig met de getallen, met name met de priemgetallen, die altijd een magische aantrekkingskracht hebben gehad op wiskundigen. Priemgetallen zijn de gehele getallen die slechts deelbaar zijn door zichzelf of door 1, zoals 2, 3, 5, 7, 11, 13 en 17.

Priemgetallen hebben bijzondere eigenschappen, waarvan de meeste ongrijpbaar zijn. Veel elementaire vragen zijn nog steeds onbeantwoord. Zo is er is het nog onbewezen vermoeden van Goldbach, dat ieder even geheel getal groter dan 2 is te schrijven als de som van twee priemgetallen:

4 = 2 + 2
6 = 3 + 3
8 = 5 + 3

[...]

Er is nog nooit een tegenvoorbeeld gevonden. Ook de verdeling van de priemgetallen is onbekend. Er bestaat geen formule die louter priemgetallen genereert. Een van de meest mysterieuze wiskundigen die zich met priemgetallen bezig hield, was Srinivasa Ramanujan. Een jongen zonder academische opleiding, die werkzaam was als kantoorklerk in Madras. Hij bezat

een verouderd wiskundeboek, waarin problemen stonden, met de oplossingen ernaast.

Ramanujan vond op eigen wijze dezelfde oplossingen en creëerde zijn eigen wiskundige methoden. Hij stuurde de resultaten rond en werd in het Madrasgebied al snel gekend als een wiskundig genie. Een paar brieven zond hij naar wiskundigen in Engeland. Slechts een daarvan nam zijn werk serieus, maar dat was dan ook niemand minder dan G.H. Hardy, een beroemde Britse wiskundige. Hardy herkende onmiddellijk het talent, maar de onconventionele afleidingen van Ramanujan kon hij niet volgen. Hij haalde de Indiër naar Engeland, om samen met hem zijn stellingen volgens een rigoureuze manier af te leiden.

Het bleek een onmogelijke opgave. In de woorden van Hardy: ‘Zijn kennis was even beperkt als diepzinnig.’ Steeds als men Ramanujan iets probeerde uit te leggen, reageerde de Indiër met een waterval aan originele ideeën. Het was onmogelijk om hem op het traditionele spoor te krijgen. Het leek wel of de jongen in contact stond met een hogere waarheid.

Helaas kon de wiskundige gemeenschap maar kort van Ramanujans irrationele talent genieten. Aan de Engelse cultuur kon Ramanujan zich moeilijk aanpassen. Hij werd ernstig ziek, vertrok weer naar India, en stierf op drieëndertigjarige leeftijd.

Wat hij achterliet, waren een paar aantekeningboeken, die samen met de brieven en het werk in Cambridge zijn oeuvre vervolmaakten.

Ramanujans werk zat boordevol belangrijke resultaten, maar bevatte ook een paar - in conventionele ogen - stuitende missers. Ramanujan en Erdös bewezen onafhankelijk van elkaar de stelling van Tsjebysjev, dat er tussen ieder getal en het dubbele ervan een priemgetal kon worden gevonden. Toen Erdös kennis nam van het bewijs van Ramanujan was hij onder de indruk van de schoonheid ervan. Ramanujan was iemand die de oplossingen ‘zag’, of in zijn eigen woorden: ‘Voor mij heeft een vergelijking geen betekenis tenzij ze een gedachte van God uitdrukt.’ Om met Erdös te spreken leek het alsof Ramanujan soms toegang had tot het boek van de Opperste Fascist.

De schoonheid van getallen

Net zoals dat het geval was bij Nash en Erdös waren de getallen Ramanujans vrienden. Toen Hardy Ramanujan eens opzocht in het ziekenhuis, vermeldde hij terloops dat hij met taxi nummer 1729 was gekomen. Ramanujan antwoordde onmiddellijk dat dit een speciaal getal was, namelijk het kleinste gehele getal dat op twee manieren te schrijven was als de som van twee derde machten.

$$1729 = 1^3 + 12^3 = 9^3 + 10^3$$

‘Waarom zijn getallen zo mooi?’, vroeg Erdös zich ooit hardop af. ‘Het is als vragen waarom de negende van Beethoven mooi is. Als je niet ziet waarom, kan niemand het je vertellen. Ik weet dat getallen mooi zijn. Als getallen niet mooi zijn, is niks mooi.’ Voor veel wiskundigen is de getaltheorie een kunstvorm, of zelfs een religie. Het begon al bij Pythagoras, die getallen niet alleen beschouwde als hulpmiddelen bij het tellen, maar ook als slechte, vriendelijke of goede entiteiten. Toen een van zijn volgelingen erachter kwam dat de wortel van 2 niet te schrijven was als een breuk, eiste Pythagoras volledige geheimhouding. Het verhaal gaat dat een van zijn leerlingen het verbod overtrad en ter dood werd veroordeeld. Nog steeds hebben

veel wiskundigen een religieus ontzag voor hun droomwereld waarin de ideale cirkel, de ideale rechte lijn en de ideale getallen bestaan. De wiskunde biedt een ogenschijnlijk ideaal, Platonisch rijk.

Het wiskundig bewijs

Een van de meest heilige huisjes van de wiskundigen is het wiskundige bewijs (zie kader), dat volgens logische gevolgtrekking is ‘gebouwd’ op elementaire axioma's: De ‘triviale’ oerstellingen zoals a + b = b + a, of de aanname dat twee evenwijdige lijnen elkaar nooit snijden. De grondvesten, waarop alle andere stellingen zouden moeten steunen. Ze leken voor eens en altijd te zijn vastgelegd in Freges boek *Die Grundlagen der Arithmetik*, dat aan het begin van deze eeuw verscheen, totdat Bertrand Russell ontdekte dat er problemen bleven optreden bij bepaalde wiskundige formuleringen. Stel je een papiertje voor met op beide kanten de tekst: ‘De bewering op de andere kant van dit papiertje is onwaar.’ Een kinderachtig grapje, maar dit soort geintjes bleken ook met wiskundige stellingen uit te halen te zijn. Stellingen die zogenaamd goed afgeleid waren, bleken onzinnig te kun-

nen zijn, en op zichzelf terug te slaan, als een slang die in zijn eigen staart bijt. Zoals de paradox van de barbier van Sevilla: De barbier van Sevilla scheert iedere man die zichzelf niet scheert. Scheert de barbier van Sevilla zichzelf? Als hij zichzelf scheert, zou hij zichzelf niet mogen scheren, en als hij zichzelf niet scheert, zou hij zichzelf wel moeten scheren.

De wiskundige David Hilbert stelde dat de uitgangspunten van de wiskunde zodanig geformuleerd dienden te worden, dat dergelijke paradoxen niet meer op zouden treden. De logici Russell en Whitebread stelden zich tot doel om dit onfeilbaar systeem te vinden. Weinigen twijfelden eraan dat het zou lukken de wiskunde degelijk te funderen, maar het ging moeizamer dan verwacht. En alle hoop op een goede afloop verdween toen de vijfentwintigjarige Kurt Gödel in 1931 een resultaat presenteerde dat door velen wordt beschouwd als een van de belangrijkste van deze eeuw. Gödel liet zien dat er, ongeacht welke axioma's je kiest, stellingen te formuleren zijn, waarvan binnen het systeem de juistheid niet kan worden aangetoond. Gödel ging zelfs nog verder door aan te tonen dat het onmogelijk was om te bewijzen dat een complex wiskundesysteem tegenspraakvrij was. Zijn werk trapte de fundamenten onder de wiskunde vandaan.

Homerun

Gödel was ook weer zo'n vreemd genie. Hij werd geobsedeerd door geesten en demonen, zag meerdere sanatoria van binnen, en weigerde van iemand anders dan zijn vrouw Adele eten aan te nemen, omdat hij dacht dat anderen hem in het geheim probeerden te vergiftigen. In een van zijn heldere momenten liet hij echter de wiskunde op haar grondvesten schudden, en bracht een zware slag toe aan hen die de wiskunde beschouwden als het meest logische van alle logische systemen. Russell bijvoorbeeld, was een gebroken man toen hij besefte dat Gödel gelijk had.

De meeste wiskundigen lieten zich echter niet zo makkelijk uit het veld slaan, en hielden na het werk van Gödel vast aan een soort religieus geloof dat de wiskunde tegenspraakvrij was, ook al was dit dan misschien niet te bewijzen. De getallentheoreticus André Weil formuleerde het als volgt: ‘God bestaat omdat de wiskunde consistent is, en de duivel bestaat omdat we het niet kunnen bewijzen.’

Ook Erdös hield vast aan het geloof dat Het Boek van de Opperste Fascist onfeilbaar was. Hij beleefde teveel plezier aan de problemen die wel op te lossen waren, om zich zorgen te maken over de problemen die niet op te lossen waren.

Of een probleem zinvol was, maakte hem niet uit. Sterker nog, hoe zinlozer hoe beter, zo blijkt uit het voorbeeld van de Ruth-Aaron-paren. In april 1974 sloeg Hank Aaron zijn 715e homerun, en sloeg daarmee het record van Babe Ruth uit 1938 aan gort. De getallen 714 en 715 gonsden al geruime tijd onder de sportfans. De wiskundige Carl Pomerance, indertijd werkzaam bij de universiteit van Georgia, zat verveeld met deze getallen te spelen, en merkte dat het product van de twee getallen ook het product was van de eerste zeven priemgetallen:

$$714 \times 715 = 2 \times 3 \times 5 \times 7 \times 11 \times 13 \times 17$$

Ook vond hij nog een andere eigenschap De som van de priemfactoren van 714 was gelijk aan de som van de priemfactoren van 715. Immers

$$714 = 2 \times 3 \times 7 \times 17$$

$$715 = 5 \times 11 \times 13$$
$$2 + 3 + 7 + 17 = 5 + 11 + 13$$

Twee opeenvolgende getallen met deze eigenschap werden Ruth-Aaronparen genoemd. Hoewel dergelijke paren moeilijk te vinden zijn, poneerde Pomerance het vermoeden dat er een oneindig aantal van dergelijke paren bestaan. Binnen een week werd dit vermoeden bewezen door Paul Erdös.

Geen praktisch nut

Traditioneel zijn getaltheoretici er trots op, zich bezig te houden met problemen die volstrekt zinloos lijken te zijn. Toen Euclides de priemgetallen onderzocht, stond hij zich erop voor dat ze niets bruikbaars aan het Griekse leven bijdroegen. Hardy zei graag: ‘Ik heb nooit iets nuttigs gedaan.’ Hij stelde dat de getal theorie, zijn specialisatie, nooit door het leger gebruikt zou worden. Hiermee een impliciete sneer gevend aan het adres van natuurkundigen als Einstein, wiens relativiteitstheorie onder meer een aanzet gaf tot de ontwikkeling van de atoombom.

Het wiskundig bewijs

Een bewijs is voor eens en altijd waar. Neem het voorbeeld van een schaakbord dat moet worden belegd met dominostenen. Het is niet moeilijk om een schaakbord geheel met dominostenen te bedekken zodanig dat iedere dominosteen zowel een wit vlak als een zwart vlak afdekt.
Een schaakbord heeft twee witte en twee zwarte hoekvlakken. Als nu van een schaakbord de twee witte hoekvlakken worden verwijderd, is het dan nog steeds mogelijk om schaakbord met dominostenen te bedekken, waarbij iedere dominosteen een zwart en een wit vlak bedekt?
Een menselijke aanpak is om het gewoon te proberen. Een wiskundige zal echter gaan redeneren:

- De twee verwijderde hoekvlakken van het schaakbord waren wit. Er zijn nu dus 32 zwarte velden en maar 30 witte velden.
-Elke dominosteen bedekt twee aanliggende velden, en aanliggende velden hebben altijd een andere kleur, dat wil zeggen zwart en wit.
-Derhalve moeten, ongeacht de manier waarop ze zijn geschikt, de eerste 30 op het bord gelegde stenen 30 witte en 30 zwarte velden bedekken.

-Dientengevolge blijven er altijd een dominosteen en twee zwarte velden over.
- Alle dominostenen bedekken twee aanliggende velden, en aanliggende velden zijn verschillend van kleur, en kunnen dus niet worden bedekt door een resterende dominosteen. Daaruit volgt dat het bord bedekken onmogelijk is.

Tegen een wiskundig bewijs is niets in te brengen. Wanneer het er is hoef je niet meer alle mogelijkheden uit te proberen.

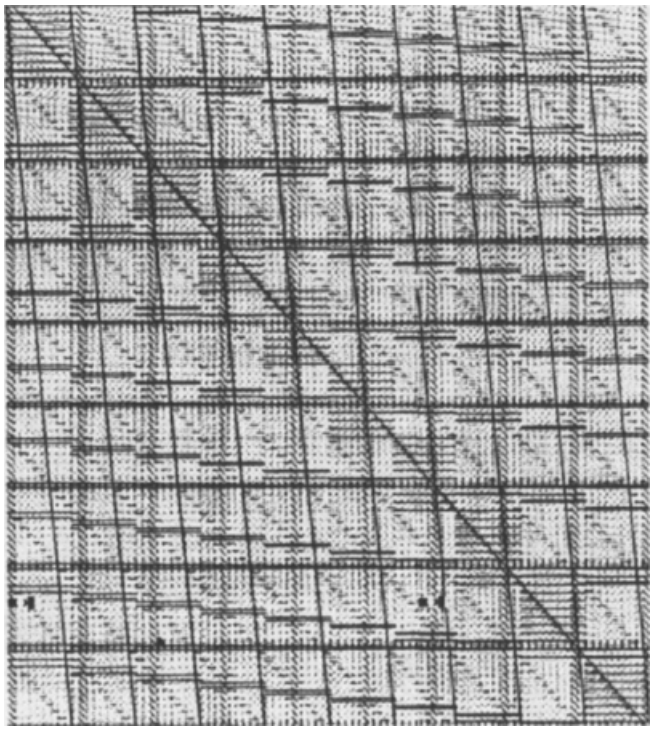
Maar Hardy had het mis. De beste beveiligingscodes, zoals ze gebruikt worden in het Pentagon, zijn gebaseerd op getaltheoretische trucs met priemgetallen. En de speltheorie waar John Nash zijn naam aan verbond, heeft haar weg gevonden naar alle militaire academies. Getallentheoretici werden in de tweede wereldoorlog door de Engelsen ingezet om de Enigmacode te breken. De vertaalslag die de Duitsers gebruikte om boodschappen in geheimtaal om te zetten. Er waren miljarden manieren waarop dit mogelijk was, en de vertaalslag veranderde dagelijks. Toch slaagden Britse wiskundigen, onder leiding van Alan Turing, er vaak in om de code te breken. Turing, die leed aan depressies, en in 1954 zelfmoord pleegde, bouwde voort op het werk van Gödel, en stond aan de wieg van de moderne computertechnologie.

Het is de opmerkelijke paradox van de wiskunde: hoe vastberaden de beoefenaars ook de wereld negeren, en haar soms helemaal verliezen, ze leveren consequent de beste middelen voor het begrijpen en het hanteren ervan ervan. John Nash zei, na decennia lang in een psychose geleefd te hebben: ‘Ik mag dan tegenwoordig weer rationeel denken, maar dit is niet alleen maar een plezierige zaak, zoals dat is voor iemand die beter wordt na een lange ziekte. Rationele gedachten leggen een beperking op iemands concept van zijn relatie met de kosmos.’

Literatuur

Paul Hofman, *De man die van getallen hield*. Amsterdam, Bert Bakker 1999.
Simon Singh, *Het laatste raadsel van Fermat*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1998

Gerard Jansen (1967) studeerde Technische Natuurkunde en werkte gedurende vier jaar aan de Universiteit Utrecht aan een promotieonderzoek op het gebied van de fysische oceanografie. Op dit moment maakt hij als disk-jockey deel uit van het dj-duo de easy aloha' s. Dit duo verzorgt onder dezelfde naam ook een wekelijkse society-rubriek in het Parool. Gerard Jansen publiceerde o.m. in de Volkskrant, Het Parool, de Groene Amsterdammer, Rails, de VPRO-gids en het Utrechts Universiteitsblad.



Theo Jansen
Tellen

Elke ochtend om negen minuten over negen ben ik dagig.

Elke woensdag ben ik wekig

Elke negende van de maand ben ik maandig en elke negende september ben ik jarig en als het meezit word ik halfeeuwig op 9-94-1999.

De kans om op 9-9-1999 precies negen minuten over negen halfeeuwig te zijn is slechts één op zesentachtig miljard. U zult mij een bijzonder mens vinden en u zult ook begrijpen dat het getal negen voor mij een bijzondere betekenis heeft.

De 9 is bijna net zo mooi als de 10 en de 10 is natuurlijk mooi omdat we tien vingers hebben en een decimaal systeem van tellen hanteren. Vreemd genoeg durven we het decimale systeem niet op het verschijnsel *tijd* los te laten. In dat geval zou elke minuut bestaan uit tien seconden, elk uur uit tien minuten en een dag uit tien uren, een week uit tien dagen en een maand uit tien weken en een jaar uit... bij de maanden en de jaren gaat er iets fout, maar daar is altijd wel iets op te vinden. Een decimaal uur duurt 2 uur en 24 minuten (24 uur gedeeld door 10), de decimale minuut duurt 14,4 gewone minuten (2 uur en 24 minuten gedeeld door 10) en de decimale seconde duurt 86,4 oude seconden (de decimale minuut gedeeld door 10). Dit belooft gouden tijden voor de tiende en de honderdste seconden.

In een dergelijk stelsel van tellen was mijn geboortedatum in ieder geval niet erg bijzonder geweest. De objectieve werkelijkheid vertoont geen voorkeur voor bepaalde getallen of voor bepaalde mensen.

Dat de objectieve werkelijkheid wel bereid is om de getallenvoorkeur van de mens in bepaalde gevallen te illustreren, bleek toen ik een computerprogramma schreef over mooie telefoonnummers.

Mooie telefoonnummers zijn bijvoorbeeld:

123456 168168 147369 159357 195591 453075 141514 568630 144222 123321 747747 145290 et cetera.

Er zijn allerlei ezelsbruggetjes te verzinnen om telefoonnummers mooi te maken. Aan de meeste nummers is echter geen eer te behalen omdat het ezelsbruggetje al gauw ingewikkelder wordt dan het telefoonnummer zelf.

Van de miljoen mogelijke nummers (met zes cijfers) bleken er 128505 mooi te zijn en de rest was ronduit lelijk: 121579 146840 216294 568516.

Ik stopte zeven ezelsbruggetjes in de computer en controleerde alle telefoonnummers op mooiheid. Op volgorde riep hij ze af: 000000 000001 000003 ... 302552 302553 302554 302555 ... zette de nummers uit in een rooster van duizend bij duizend vakjes. Rij voor rij werd het grid afgewerkt. Was het telefoonnummer mooi, dan werd een zwart puntje gezet. Bij elkaar vormen die puntjes een samenhangend patroon, waaruit je zou kunnen concluderen dat mooie telefoonnummers mooie patroontjes opleveren. Tot mijn genoegen geldt echter hetzelfde voor lelijke telefoonnummers. Als je er namelijk van uit gaat dat een lelijk telefoonnummer niet mooi is, dan worden de lelijke telefoonnummers vertegenwoordigd door de witte gedeelten in het patroon. Het patroon werd oorspronkelijk opgebouwd uit zwarte puntjes op een wit vlak, maar je kunt het natuurlijk ook zien als witte puntjes op een zwart vlak.

Theo Jansen (1948) studeerde natuurkunde, maar brak zijn studie af om zich volledig te wijden aan de beeldende kunst. De laatste jaren legt hij zich vooral toe op het maken van kunstmatig leven. Bekend zijn zijn 'strandbeesten', geconstrueerd uit elektriciteitsbuis. Iedere veertien dagen

verschijnt in het wetenschapskatern van De Volkskrant een aflevering van zijn rubriek Reflectie. In 1996 verscheen een bundeling van zijn teksten onder de titel Klimmen in lucht *bij SUN in Nijmegen*.

Fokko Jan Dijksterhuis

Vader en zoon
Over Constantijn en Christiaan Huygens

Huygens. Laat in Nederland die naam vallen en de gedachten zullen uitgaan naar Constantijn en zijn poezie. Vraag over de grens naar Huygens en men zal denken aan slingeruurwerken en lichtgolven, aan zoon Christiaan. Het verschil zit hem niet alleen in de taalgebondenheid van poëzie. Het is ook een verschil in cultuur, wat men verlangt van iemands algemene ontwikkeling. Wij Nederlanders hoeven kennis van de voornaamste namen en begrippen uit de wetenschapgeschiedenis niet paraat te hebben. Het is niet erg dat iemand Christiaans belangrijkste bijdragen aan de natuurwetenschap niet kent. Constantijn niet kunnen plaatsen is echter onvergeeflijk.

Voor Constantijn Huygens zou een algemene ontwikkeling onvolledig zijn geweest wanneer die niet ook de huidige stand van de wetenschap, alsmede haar wordingsgeschiedenis, omvatte. Zijn hele lange leven heeft hij zich op de hoogte gehouden van culturele ontwikkelingen in de breedste zin van het woord: de kunsten en letteren, politiek en geloof, maar ook de natuurwetenschappen. De ‘mathesis’ en de ‘philosophia naturalis’ vormden dan ook een wezenlijk bestanddeel van de opvoeding van zijn kinderen.

Vader Constantijn leerde zijn oudste twee zonen, Constantijn jr. en Christiaan - geboren in 1628 en 1629, allereerst lezen, muziek en wat Latijn, maar in de winter van 1637 begonnen de eerste rekenlessen. Christiaan streefde zijn oudere broer vrijwel onmiddellijk voorbij en had zichtbaar plezier in het ‘Cijfferen’:

> Maer voor all was een wonder om sien, hoe kloeckelick Christiaen alles begreep ende onthiel, jae selfs daegelix eenighe manieren van proeven ende anderssins wiste te inventeren, ende met solide redenen te bewijsen, soo dat ick hem veeltijds besighde tot onderwijs van Constantin,...[1.]

In datzelfde jaar stelde Constantijn een privé-leraar aan voor verder onderricht in de diverse talen, in 1644 volgde een wiskundeleraar. Deze stelde een uitgebreid lespakket samen: Ptolemaios, Apollonius, Stevin, Kepler en zo meer. In 1645 gingen de broers naar Leiden, waar Frans van Schooten wiskunde onderwees, waaronder de nieuwste, de meetkunde van René Descartes.

Aan Christiaan was dit alles welbesteed. In 1646 liet hij zijn vader wat van zijn wiskundige vondsten lezen. Die gaf ze door aan Marin Mersenne in Parijs, die reageerde met: ‘Ik geloof dat als hij doorgaat, hij op een dag Archimedes zal overtreffen.’[2.] Vanaf die dag duidde Constantijn zijn zoon steevast aan met ‘mijn Archimedes’, een benaming die in alle opzichten goedgekozen zou blijken.

Geleerde vader en briljante zoon

Hoewel hij de strekking van Mersennes boodschap perfect aanvoelde, kon Constantijn zijn zoon in 1646 inhoudelijk waarschijnlijk al niet meer volgen. Hij had zelf uitstekend onderwijs genoten en zijn vader, Christiaan sr., had gezorgd voor een brede en moderne opvoeding, maar aan de natuurwetenschappen was weinig aandacht besteed. Constantijn had pas op dertienjarige leeftijd zijn eerste rekenlessen gekregen en zijn vader had het voldoende gevonden dat hij met geld kon rekenen. Vier jaar later volgde nog wat ‘bolkunde’ (astronomie en geografie) maar algebra en meetkunde ontbraken in het lesprogramma. Voor de hogere

wiskunde was hij op zichzelf aangewezen en de Euclidische meetkunde, fundament van wiskundig onderricht, leerde hij pas op zijn dertigste kennen.

Inhoudelijke verdieping streefde Constantijn ook niet zozeer na, hij wilde in de eerste plaats op de hoogte zijn en blijven van de stand van geleerde zaken. Daarin slaagde hij uitstekend, want zijn hele leven correspondeerde hij met de meest vooraanstaande geleerden van zijn tijd. Mersenne en later diens Engelse pendant Henry Oldenburg. Nicolaas Tulp, Galileo Galilei, Hen-

ricus Regius, Albert Girard, Ismael Boulliau, Antoni van Leeuwenhoek, enzovoort. Hij onderhield nauwe contacten met René Descartes, de filo-soof-geworden-wiskundige die een nieuwe, mechanistische visie op de natuur uitdroeg. In zijn jeugd had het werk van de Engelse wetenschapsvernieuwer Francis Bacon onuitwisbare indruk op Constantijn gemaakt (diens onverteerbare karakter stond hem minder aan, maar dat is een ander verhaal.) Een humanistisch geleerde, erudiet en breed ontwikkeld zonder dat hij de finesses van al die geleerdheid hoefde te kennen.

Constantijns levensjaren, van 1596 tot 1687, markeren de ingrijpende verandering in het denken over de natuur die in de zeventiende eeuw plaatsvond. In zijn geboortejaar publiceerde Johannes Kepler zijn *Mysterium cosmographicum*, in zijn sterfjaar verscheen Isaac Newtons *Philosophiae naturalis principia mathematica*. Beide werken waren een wiskundige uitwerking van een nieuwe kijk op het heelal - de aarde draaiend om de zon in plaats van rustend in het middelpunt. De bewegende aarde was maar één van de controversen die de nieuwe wetenschap van de zeventiende eeuw opriep. Bestaat de natuur slechts uit materie in beweging, of hebben de dingen inherente kwaliteiten als kleur en zwaarte? Pompt het hart het bloed rond in het lichaam of is het de voedingsbron van levenskrachten? Constantijn was goed geïnformeerd over deze nieuwe ontwikkelingen. Uit ‘Oogentroost’ van 1647:

> Den Hemel magh niet draeijen,
> 'Tis nu de werelds beurt, flus sal de kans weer swaeijen;
> Daer staet de wereld still, strax werdt se weer Gebraed,
> En light gelyck aen 'tspit daer 't sonne-vier om gaet
> En waerheid is maer een.[3.]

Constantijn koos geen partij in het debat, hij sloeg het gedelibereer van de ‘Letter-luij’ geamuseerd gade. Het was voor hem voldoende op de hoogte te zijn van de ontwikkelingen in de natuurwetenschap en de juiste kanalen te vinden om ze door te geven, zoals in het geval van zijn zoon.

Rond 1650, zo halverwege Kepler en Newton, had het wiskundige werk van zijn zoon een aanvang genomen. Constantijn heeft het oeuvre vrijwel volledig kunnen zien ontstaan (Christiaan overleed in 1695, maar zeven jaar na zijn vader). Het vormde de voorhoede van de toenmalige wiskunde. Na werkjes over de kwadratuur van de cirkel, over drijvende lichamen en zo meer, had hij in 1655 een zelfgebouwde telescoop op Saturnus gericht en ontdekt dat ook rond die planeet een maan cirkelde. In 1659 publiceerde hij *Systema saturnium*, waarin hij tevens een uitleg gaf van de merkwaardige verschijningsvorm van de planeet: hij was omgeven door een platte ring. In 1657 had hij *Horologium* uitgegeven, een beschrijving van een nieuw type klok. Christiaan had een constructie uitgevonden om een uurwerk met een slinger te regelen en daarmee de eerste klok die regelmatig genoeg liep om de tijd tot op enkele seconden nauwkeurig te bepalen. En daarmee kon hij precieze waarnemingen aan Saturnus en zijn toebehoren doen. Zo tegen 1660 was Christiaan één van Europa's meest vooraanstaande wiskundigen geworden. In 1666 vertrok hij naar Parijs om onder Lodewijk XIV aan de Academie der wetenschappen leiding te geven.

Constantijn schreef verscheidene gedichten op zijn zoons slingeruurwerk. In 1671 dichtte hij:

> Soon, die, door Gods beleid, de kloecke vinder zijt
> Van deser gangen onbeweegelick bewegen,
> Hoe ‘swerelds slingeren u gaen mogh’, mé of tegen,

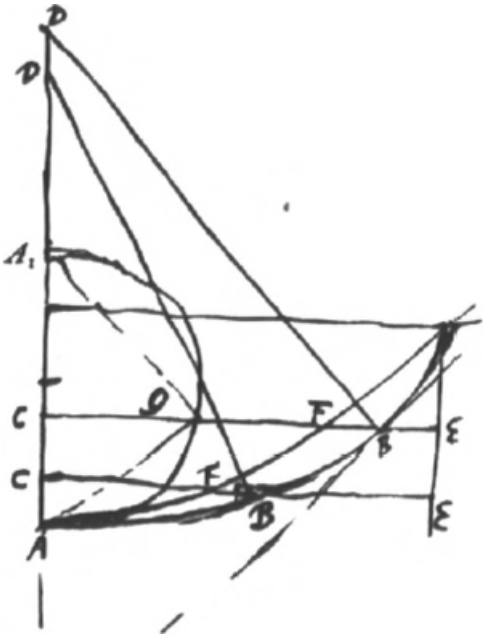
Hebt haer' eenparicheit voor oogen t'aller tyd.

Hij verwoordt in dit couplet fraai de mathematische regelmaat van de slinger - onbewegelijk bewegen - maar zoekt tegelijk de analogie met het leven. Misschien trachtte hij zijn zoon op te beuren door hem aan diens mooie vinding te herinneren. Christiaan was aan het herstellen van een mentale crisis die hem in 1670 weer thuis had gebracht. Wat hij van het gedicht vond weten we niet. Dergelijke bespiegelingen treffen we in zijn werk zelden aan. Vragen als die van de beweging van de aarde hielden hem niet (of niet langer) bezig. Pas op het eind van zijn leven besprak hij grote vragen over de kosmos in het postuum gepubliceerde *Kosmotheoros* - moeten wij de mogelijkheid van leven op andere planeten bij voorbaat uitsluiten?

Wiskunde in de zeventiende eeuw

Wat hebben telescopen en klokken met wiskunde te maken? Toentertijd veel en dat gold zeker voor vader

en zoon Huygens. Voor de wiskunde van de zeventiende eeuw is ons onderscheid tussen zuiver en toegepast niet erg bruikbaar. Naast algebra en meetkunde bestond die uit astronomie, optica, en ‘musica’ (harmonieleer). Deze vakken waarin de abstracte concepten van vorm en hoeveelheid met concrete objecten als licht en klank werden ‘gemengd’ waren een onderdeel van de wiskunde, geen afgeleide zoals wij ze beschouwen. Voor vader en zoon Huygens geldt dat bij uitstek. Constantijn had een uitgesproken voorkeur voor het concrete boven het abstracte. Voor de strenge bewijzen van Euclides kon hij weinig waardering opbrengen. Hij haalde met instemming de Antwerpse Jezuïet François d'Aguillon aan:



Schets van Christiaan Huygens uit zijn wiskundig onderzoek van de slingerbeweging *(OC16, 400)*

> [...] dat niet alles de naam mathesis onwaardig is, wat niet zo abstract en zo ver mogelijk van de materie af staat, ‘maar dat ook de werktuigkundige en organische bewijsmethode en redeneringen, die, afkomstig uit de verborgenheden der natuur of de ervaring, herhaaldelijk ingelast worden, van waarde moeten zijn, daar ze nuttig zijn en een genot verschaffen, dat men slechts al te zelden in die stroeve, onvruchtbare en bloedeloze stof aantreft.’[4.]

In deze opvatting paste het werk van Christiaan uitstekend. Ook dat was gericht op de wiskunde van concrete zaken. Maar hij schrok niet terug voor de bijbehorende bewijsvoering. In *Horologium oscillatorium* beschreef hij niet alleen de constructie en werking van zijn slingeruurwerk - hij had inmiddels een nog nauwkeuriger variant uitgedacht - maar werkte hij ook de onderliggende theorie van slingerbeweging uit, één van de fraaiste staaltjes van zeventiende-eeuwse mathematische fysica. Het strenge wiskundige bewijzen waar zijn vader zo weinig geduld mee had, vormde voor Christiaan een wezenlijk bestanddeel van de wiskunde.

Christiaan was inderdaad een Archimedes, maar wel van een andere soort dan zijn vader voor ogen had. Voor hem had niet ieder product van wiskundig vernuft dezelfde waarde. Christiaan vond in 1659 nog een ander apparaat uit: een toverlantaarn. Met deze omgekeerde donkere kamer konden afbeeldingen geprojecteerd worden. Bij de schets van het apparaat tekende hij wat plaatjes van

skeletten. De consternatie wanneer die levensgroot op de muur van een donkere kamer zouden verschijnen! Zijn vader vond het blijkbaar ook prachtig Toen die in 1662 voor diplomatiek overleg in Parijs was, vroeg hij zijn zoon een exemplaar op te sturen om daarmee de show te stelen aan het Franse hof. Maar dat ging Christiaan te ver. Hij wenste als serieuze wiskundige niet geassocieerd te worden met dergelijke Spielerei - hij had niet voor niets de naam *laterna magica* gekozen. Hij saboteerde de vertoning door zijn broer een lens uit het apparaat te laten wegnemen. Christiaan zag liever dat zijn vader de vorst een door hem ontworpen telescoop aanbood. Met een dergelijk ‘wetenschappelijk’ instrument wilde hij zich wel afficheren.

Constantijn maakt zo'n onderscheid tussen ‘weten-

schappelijke' en 'vermakelijke' instrumenten niet. Voor hem waren de telescoop en de toverlantaarn gelijkwaardige voorbeelden van wiskundig vernuft. Op hem maakte de Hollandse architect en ingenieur Cornelis Drebbel een even grote indruk als later René Descartes. Ook toen al was Drebbel niet onomstreden. Voor de één gold hij als een onverbeterlijke praatjesmaker, voor de ander was hij 'die schranderste aller stervelingen' die enkele uitvindingen van onschatbare waarde had gedaan. Constantijn noemt onder meer een perpetuum mobile, een microscoop en een camera obscura. Hij verhaalt hoe Drebbel tot ontzetting van zijn toeschouwers urenlang onder water verbleef in een zelfgebouwd vaartuig. Christiaan moest weinig hebben van zulk wiskundig vernuft dat alleen bedoeld was om te verwonderen en te vermaken. De principiële onmogelijkheid van het perpetuum mobile was bij hem een uitgangspunt van de leer van beweging. De telescoop en microscoop waren niet bedoeld om optische illusies te creëren, maar om planeten en (dierlijk) sperma te onderzoeken.

De zin van de wiskunde

Het verschil in opvatting over wiskundig vernuft is illustratief voor het generatieverschil tussen Constantijn en Christiaan. Hoewel bij lange na niet verdwenen, werd de wiskunstenaar van het type Drebbel meer en meer naar de marge van de geleerdheid verdreven. Maar ook de verschillende maatschappelijke rollen van vader en zoon spelen een rol. Hoewel zijn vader hem nog lang een diplomatieke carrière toedacht, koos Christiaan al vroeg voor het bestaan als ambteloos burger om zich geheel te kunnen toeleggen op zijn wetenschappelijke interesses. Constantijn was en bleef een diplomaat. Producten van wiskundig vernuft kon hij gebruiken om door middel van onverwachte en onbegrepen effecten indruk te maken op hooggeplaatste personen. Daarbij maakte het niet zoveel uit of het ging om een telescoop of een toverlantaarn. In 1662 bood hij Lodewijk inderdaad een telescoop aan:

> Ceste lunette porte loin,
> Et semble d'assez bon usage:
> Mais, pour seruir à mon besoin,
> Il en faudroit bien dauantage.

Constantijn twijfelde nog of het instrument ver genoeg zou reiken om de teruggave van het vorstendom Orange te bewerkstelligen. Toen hij in 1661 in London was voor de kroning van Karel II, miste hij de eigenlijke plechtigheid omdat hij liever met enkele geestverwanten de doorgang van Mercurius voor de zon ging bekijken.

Wetenschap om de wetenschap. In vergelijking met zijn wiskundige tijdgenoten is Christiaans werk van een ontnuchterende zakelijkheid. Zijn geschriften missen de bespiegelingen over aard en betekenis van de wiskunde die we aantreffen bij Kepler en Galilei, maar ook bij Newton. Ondanks de virtuositeit en gedrevenheid blijft Christiaans wiskunde op een bepaalde manier kaal. Zijn bewijs van de isochronie van de cycloïdale slinger, hoe elegant ook, zegt ons slechts iets over die slinger. Het mist de diepere betekenis van de soort die zijn vader er dichtend aan toevoegt. Christiaan voegt die er niet aan toe en waarom zou dat ook nodig zijn? In die vraag zit precies de crux.

Niet alleen het doel van wiskundig vernuft was aan het veranderen, dat was evenzeer het geval met de aard van de wiskunde zelf. Hoewel zowel Keplers *Mysterium* als Newtons *Principia* uiteenzetten hoe het wiskundige bouwplan van

Gods schepping in elkaar stak, was de aard van dat bouwplan wezenlijk verschillend. In *Mysterium* dacht Kepler de sleutel tot de kosmos gevonden te hebben in de regelmatige verhoudingen tussen de vijf Platoonse veelvlakken. Dit idee verdween in zijn latere werk naar de achtergrond, maar de aard van de gedachte verliet hij niet. In de kroon op zijn astronomische werk, *Harmonice mundi* uit 1619, gaf hij een verbeterd antwoord op de vraag welke mathematische ordening ten grondslag ligt aan de kosmos. Op basis van zijn theorie van de ellipsvorm van planeetbanen kwam hij tot een nieuwe interpretatie van het aloude idee van de harmonie der sferen: de excentriciteiten van de verschillende planeten representeren even zovele melodieën die allen tezamen de hemelse muziek voortbrengen. Bij Newton daarentegen volgde de bouw van de kosmos uit mathematisch-fysische wetmatigheden, de wetten van de dynamica die weliswaar de hand van God verraden maar daarin juist willekeurig lijken. Net als de slingeren botsingswetten van Christiaan mist de Newtoniaanse dynamica de inherente esthetiek van Keplers wiskundige plan.

In ‘Daghwerck’ uit 1638 kan Constantijn het idee van de harmonie der sferen rechtstreeks aanhalen:

> Wel toch, ooghen, siet om hoogh, en
> Twijnt de draeijen van uw' kracht
> Door de floerssen van den nacht,
> Door de soo gevoeghde Ringhen
> Dat sij van genoeghen singhen.

In feite een tautologie, bij Kepler is de mathematische structuur van de kosmos tegelijkertijd een poëtische. Christiaans wiskunde behoefde een dichter om een diepere betekenis te krijgen. Hijzelf was dat niet, hij was al op zijn veertiende met dichten gestopt. Hij schiep liever met passer en liniaal dan met woorden.

Literatuur

De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven. Uit het Latijn vertaald, toegelicht en met aanteekeningen voorzien door Dr. A.H. Kan met een bijdrage van G. Kamphuis. Rotterdam, 1971.
J.A. Worp, ‘De jeugd van Christiaan Huygens, volgens een handschrift van zijn vader’. In: *Oud-Holland* (1913), p.213-233.
Ignaz Matthey, ‘De betekenis van de natuur en de natuurwetenschappen voor Constantijn Huygens’. In: H. Bots, *Constantijn Huygens, zijn plaats in geleerd Europa*. Amsterdam, 1973.
C. Andriesse, *Titan kan niet slapen. Een biografie van Christiaan Huygens*. Amsterdam, 1993.
Christiaan Huygens, *Oeuvres complètes de Christiaan Huygens*. Publiées par la Société Hollandaise des Sciences, 22 vols. Den Haag, 1888-1950.
Constantijn Huygens De Gedichten,
http://iias.leidenuniv.nl/huygens/frame4.html

Fokko Jan Dijksterhuis (1965) promoveerde op 1 april 1999 aan de Universiteit Twente op een proefschrift over de optica van Christiaan Huygens getiteld: Lenses and waves. Christiaan Huygens and the mathematical science of optics in the seventeenth century. *Hij is universitair docent bij de leerstoelgroep geschiedenis van diezelfde universiteit. Naast artikelen op het gebied van de wetenschapsgeschiedenis, publiceerde hij eerder (in ditzelfde tijdschrift) een artikel over Casper en Hobbes*.

Eindnoten:

1. Worp, ‘De jeugd van Christiaan Huygens’, p.11.
2. *OC1*, p.47.
3. Regels 881-885.
4. Jeugd, p.103.

J. Heymans
Les mathématiques du coeur
Enkele aantekeningen over Frida Vogels en de wiskunde

Het literaire kunstwerk *De harde kern* van Frida Vogels telt bijna zestienhonderd bladzijden proza en ruim driehonderd bladzij den poëzie, maar het had nog omvangrijker kunnen zijn. Met name het derde deel van de tetralogie, *Met z'n drieën*, bevat een veelheid aan ideeën voor artikelen en verhalen. Daaraan is het feit dat Vogels *De harde kern* aan de hand van haar dagboek(en) heeft geschreven, natuurlijk niet vreemd. Overigens heeft ze uiteindelijk maar een paar van die plannen gerealiseerd. In 1950 publiceerde ze bijvoorbeeld ‘Over vriendschap in de litteratuur’ in Propria Cures, een artikel over Menno ter Braak en E. du Perron, naar aanleiding waarvan iemand van het ‘Amsterdamsch studententenweekblad’ haar onmiddellijk kwam polsen voor een plaats in de redactie. Ze legde hem ‘een wiskundig-wijsgerig traktaat’ voor, het fundament van een door haar te ontwikkelen ‘mathematisch systeem van paradoxen’, en schrikte hem daarmee voldoende af. Na haar PC-artikel schreef ze, los van enkele bijdragen aan de brievenroman waartoe de dominante medestudent Joost haar had verleid, een lang gedicht ‘Voor mijn vader’ waarmee *Met z'n drieën* opent, een essay ‘Over Vestdijk en Emily Dickinson’ en het verhaal ‘Correspondentie’ over ‘een hectische broer-zusterrelatie waarin de abstracte spanning tussen de twee tot het breekpunt wordt opgevoerd en dat dan ook eindigt met de zelfmoord van de zuster, als mathematisch juiste conclusie uit de daarvoor uitgevoerde en aan de werkelijkheid ontleende feiten’. In februari 1954 bracht Vogels dit gedicht, essay en verhaal in een ontwerp voor een boek onder dat ze zou publiceren, als ze al iets zou publiceren. Het geheel zou ‘Resultaten’ gaan heten. Het is er niet van gekomen.

Naast deze beschouwingen en verhalen die Vogels daadwerkelijk heeft voltooid, droomde ze van allerlei verhandelingen die ze ooit nog wilde schrijven. Een voorbeeld daarvan is het verhoopte opstel ‘Eudoxus, of wiskunde uit kwader trouw’. Volgens Vogels besteedde deze leerling van Plato, een wis- en sterrenkundige uit Cnidus, zijn leven aan ‘het kunstig inpassen van afwijkende observaties in Plato's ideale theorie’. Dit is een interessante stellingname, want Eudoxus kon maar bar weinig waardering opbrengen voor Plato's analytische vermogens. Anderzijds schijnt de Atheense filosoof niet erg gelukkig te zijn geweest met het succes van Eudoxus en zijn volgelingen. Eudoxus van Cnidus ontwikkelde onder meer de theorie der verhoudingen die Euclides in het vijfde boek van zijn *Elementen* gebruikt, en de zogenaamde exhaustiemethode waarmee oppervlak- en inhoudsberekeningen kunnen worden behandeld zonder de paradoxen van Zeno geweld aan te doen. Zijn kinematsch model van het planetenstelsel is niet, zoals vaak wordt beweerd, door Plato geïnspireerd, maar veeleer door Pythagoras. Tegenwoordig wordt aangenomen dat Plato en Eudoxus elkaar niet of nauwelijks hebben beïnvloed. Vogels vergeleek zichzelf tijdens haar studietijd met Eudoxus. Het is jammer dat ze diens denken en doen niet verder heeft uitgewerkt, bijvoorbeeld onder de beloftevolle werktitel ‘Eudoxus, of wiskunde uit kwader trouw’. Hoogstens merkt ze hier en daar in *De harde kern* op dat ze ‘redeneerde als Eudoxus’.

In *Met z'n drieën*, een autobiografie die de eerste vierentwintig jaar van Vogels' leven beslaat, legt de schrijfster al op jonge leeftijd een grote belangstelling voor wiskunde aan de dag. Halverwege de lagere school in Laren is het voor haar een onontkoombare waarheid dat ze wiskunde zou gaan studeren. En ze heeft er inderdaad gevoel voor, getuige een opmerking over een proefwerk op het gymnasium: ‘Ik was zo knap in de wiskunde dat ik een tien kreeg voor een

meetkundeproefwerk dat ik niet eens had gemaakt: ik had me ertoe beperkt een hulplijn te trekken. Schuitemaker gaf in onze klas een extra probleem op, “een mooi probleem, voor de liefhebbers,” zei hij erbij, dat hij al meer dan eens op school aangeboden had, maar niemand had er ooit raad mee geweten. Ik loste het op, maar durfde dat niet te zeggen’. In *De harde kern* rept

Vogels herhaaldelijk van haar interesse in de wiskunde, maar dit is een van de weinige passages waaruit haar talent van ‘kennis van het zekere’ onmiskenbaar blijkt. Het stippelen van een hulplijn die een meetkundig vraagstuk onmiddellijk inzichtelijk maakt... dat tekent de ware wiskundige. Elegante bewijzen maken vaak gebruik van het principe van de hulplijn. Een eenvoudig voorbeeld is de stelling van Pythagoras waarbij de hypotenusa van een willekeurige rechthoekige driehoek tot een vierkant kan worden uitgebreid. De overige zijden van dat schuine vierkant vormen op hun beurt ook weer de hypotenusa van een identieke driehoek, opdat een omvattend vierkant ontstaat. Het oppervlak van het grote vierkant kan op twee manieren worden berekend. En daaruit volgt de stelling van Pythagoras: het kwadraat van de hypothenusa van een rechthoekige driehoek is gelijk aan de som van de kwadraten van de rechthoekszijden.

Vogels wilde onder meer wiskunde gaan studeren, omdat ze hoopte dat die discipline echt moeilijk zou zijn, waardoor ze zich mogelijkerwijze als genie zou kunnen manifesteren. Deze mening en passie vond ze later terug bij Stendhal, die zomin als zij wiskunde ging studeren, ‘maar wel zolang hij daar jong genoeg voor was trouw bleef aan zijn roeping van genie’. Stendhals geestdrift voor wiskunde, waarnaar Vogels verwijst, is uitvoerig geboekstaafd in zijn autobiografie, die in 1835 onder de titel *Vie de Henri Brulard* het licht zag. Op de *Ecole centrale* van Grenoble raakte Henry Brulard - de initialen komen overeen met die van Stendhals werkelijke naam: Henri Beyle - steeds meer in de ban van de wiskunde, naarmate hij een geringere dunk van zijn leraren kreeg. Zij konden hem bijvoorbeeld niet uitleggen dat min maal min plus is, en evenmin dat twee evenwijdige lijnen elkaar snijden in het oneindige. Hij verdiepte zich in vierkants- en derdemachtsvergelijkingen. Was het oplossen daarvan voor hem aanvankelijk niet meer dan het toepassen van een ‘apothekersrecept’, weldra begreep hij het ineens. Zijn passie voor wiskunde nam al snel zo veel van zijn tijd in beslag dat hij zijn haar te lang droeg, zo jammer vond hij het van het half uur dat verloren zou gaan als hij het liet knippen.

> Misschien is het nogal verwaand van me dat ik me daarnet een uitstekend wiskundige heb genoemd. Ik heb nooit iets afgeweten van differentiaal- en integraalrekening, maar in een bepaalde periode heb ik me voortdurend en met plezier beziggehouden met de kunst vergelijkingen op te stellen, met dat wat ik, als ik zo vrij mag zijn, de metafysica van de mathematica zou willen noemen. Ik heb de eerste prijs behaald (en zonder enige bevoorrechting, integendeel mijn hooghartigheid joeg de mensen tegen me in het harnas) van acht jongelui die een maand later, eind 1799, allemaal als leerling op de polytechnische school zijn toegelaten.

Enkele jaren eerder had Brulard ook al, met algemene instemming, de eerste prijs voor literatuur behaald, en een eervolle vermelding of een tweede prijs voor wiskunde. Na zijn eerste prijs lag het voor de hand dat hij aan de Ecole polytechnique in Parijs ging studeren, maar zijn voorgenomen wiskundestudie was vooral een mogelijkheid om uit Grenoble weg te komen. Hij wilde in Parijs leven en komedies schrijven.

Wat de voorliefde voor literatuur en wiskunde betreft, lijkt Stendhals geboekstaafde *Werdegang* tot het eind van zijn adolescentie veel op die van Vogels. Ook de schrijfster van *De harde kern* koesterde een al gedurig sluimerende liefde voor de literatuur - in het bijzonder de poëzie - die haar passie voor wiskunde weldra

overvleugelde, toen ze eenmaal met haar studie Nederlandse taal en letterkunde was begonnen.

> Nu ik in Amsterdam woonde, wou ik geen groot wiskundige meer worden, maar ‘critica’. [...] Met ‘critica’, dat bespottelijke woord, gaf moeder me op het cruciale moment juist bijtijds het parool. Ik zou me wijden aan de poëzie, maar wetenschappelijk, niet artistiek; ik zou de mensheid een stap verder helpen op de weg naar begrip. ‘De schoonheid van de wiskunde’, staat in mijn dagboek, zou het boek heten dat ik in mijn leven hoopte te schrijven. Later keerde ik dat om en wou in het spoor van Leibniz de wiskundige wetmatigheden van de poëzie onderzoeken, en nog later beriep ik me op Pascal en Stendhal en noemde mijn overpeinzingen ‘mathématiques du coeur’, een programma dat ik welbeschouwd mijn leven lang trouw gebleven ben.

In ‘Wonderen’, een van de weinige verspreid gepubliceerde beschouwingen van Vogels, legde de wiskun-

de het al tegen de literatuur af. Ze publiceerde deze voor Rudy Kousbroek geschreven herinnering in *Het magistrale vernuft* Daarin gaat ze naar haar vijftiende levensjaar terug, ‘de leeftijd waarop de mening postvat dat men wonderen zelf kan en moet bewerkstelligen’. Ze besloot in haar jeugdige overmoed het raadsel te gaan bewijzen. Weken besteedde ze eraan. Ze schreef schriften vol met formules, totdat ze het benauwd kreeg van haar gemodder. Zo is het velen voor haar en na haar vergaan.

Pierre de Fermat, *conseiller au Parlement de Toulouse*, een raadsheer bij de Kamer van Petitie, hield zich in zijn vrije tijd met wiskunde bezig. Bij veel van die werkzaamheden liet hij zich inspireren door *de Arithmetica* van Diophantus die omstreeks 250 in Alexandrië leefde. Daarin stuitte hij op een hele reeks opmerkingen, vraagstukken en uitkomsten rond de stelling van Pythagoras $x^2 + y^2 = z^2$ en de drietallen die daaraan voldoen, zoals x = 3, y = 4 en z = 5 of x = 5, y = 12 en z = 13. ‘Starend naar de bladzij begon hij te spelen met de vergelijking van Pythagoras, op zoek naar iets wat de Grieken was ontgaan. En opeens, in een geniale flits die de prins der amateurs onsterfelijk zou maken, schiep hij een vergelijking die, hoewel zeer verwant met de vergelijking van Pythagoras, helemaal geen oplossing had’. Zo beschrijft de natuurkundige Simon Singh in zijn meer dan voortreffelijke boek *Het laatste raadsel van Fermat*, het ogenblik dat Fermat het naar hem genoemde vermoeden optekende. Eerst: $x^3 + y^3 = z^3$ heeft geen oplossingen voor gehele getallen. En vervolgens: $x^n + y^n = z^n$ heeft geen oplossingen voor n=3,4,5... In de marge van zijn *exemplaar van de Arithmetica* maakte Fermat omstreeks 1637 een notitie van zijn bevinding: ‘Het is niet mogelijk een kubus te schrijven als een som van twee kubussen, of een vierdemacht te schrijven als de som van twee vierdemachten of, in het algemeen, elk getal in een macht groter dan twee te schrijven als de som van twee soortgelijke machten’. Deze bewering was al ongehoord, maar wat erop volgde, was nog veel ongelooflijker: ‘Ik heb een waarlijk spectaculair bewijs voor deze stelling gevonden, maar deze marge is te smal om het te bevatten’. Daarna vertelt Singh, bijna als in een jongensboek, hoe Fermats vermoeden ‘de grootste geesten der aarde 358 jaar lang tot wanhoop dreef’. Uiteindelijk gelukte het Andrew Wiles in 1995 het intrigerende vraagstuk op te lossen, maar niet nadat zijn eerste bewijs dat hij twee jaar eerder had gepresenteerd, niet sluitend was gebleken. Het officiële bewijs van de *stelling* van Fermat - het was immers geen vermoeden meer - beslaat meer dan honderd bladzijden, hetgeen de vraag rechtvaardigt of de opmerking in de marge van Diophnatus' *Arithmetica* geen *practicle joke* was geweest. Het bewijs van Wiles slaat een brug tussen de meest uiteenlopende mathematische werelden, zoals die van elliptische vergelijkingen en die van modulaire vormen. Het boek van Simon Singh is daarom zo fascinerend, omdat het niet alleen laat zien wat de essentie van het wiskundig bewijs sinds Pythagoras is, maar ook - aan de hand van de stelling van Fermat - een bloedstollende geschiedenis van de wiskunde verstrekt. Met het bewijs van Wiles is de unificatie van de wiskunde een stapje dichterbij gekomen. Eeuwenoude, onopgeloste problemen in het ene domein kunnen in een ander domein opnieuw aan nauwkeurige bestudering worden onderworpen. Maar dan nog blijft er ‘een menigte onopgeloste mathematische raadsels’ over. Een bekend geval is het vermoeden van Goldbach: elk even getal is de som van twee oneven priemgetallen. De computer heeft dit vermoeden inmiddels gecontroleerd en juist bevonden voor elk even getal tot 100.000.000, maar daarmee is het natuurlijk bij lange na nog niet bewezen.

Nadat Frida Vogels er niet in was geslaagd de stelling van Fermat te bewijzen - ook zij had zich laten leiden door de marginale suggestie van Fermat dat het niet zo moeilijk was - besloot zij haar vermogens anders te beproeven. Zij wilde een geschiedenis van de wereldliteratuur schrijven. Vogels wist overigens van tevoren dat dit voornemen - evenals het bewijs van de stelling van Fermat - zou mislukken. In de inleiding van de geschiedenis behandelde ze enige algemene kwesties. Wat is taal? Wat is kunst? Wat is literatuur? Ze had zich uitgebreid gedocumenteerd - van de oude Chinezen tot Lucretius en Leibniz; van de Griekse tragici en de Gilgamesj tot de zoektocht naar de Graal - en bracht nu, met veel gezwoeg, haar eigen ideeën te berde: ‘Waarheid kan slechts begrepen worden door het doorgronden van tegenstellingen: die waarheid zoekt de dichter’. Et cetera.

Op het titelblad van de door haar nagestreefde geschiedenis van de wereldliteratuur had Vogels de drie hiërogliefen voor Waarheid, Schoonheid en Leven getekend. Ook had ze daarop een verheven motto van

Jacques Perk geschreven: ‘O Schoonheid, wier naam geheiligd zij!’ De ernst en verbetenheid waarmee ze aan haar boek werkte, doet onwillekeurig denken aan de grote gedrevenheid waarmee L.E.J. Brouwer in 1905 een serie lezingen voor het gezelschap Vrije Studie van Delftse studenten heeft gehouden. De neerslag van deze voordrachten die hij als ‘een antibioticum’ tegen de daaraan voorafgaande verhandelingen van Bolland beschouwde, verscheen onder de titel Leven, *Kunst en Mystiek*. Frederik van Eeden stuitte in het boekje op ‘Een machtig Brouwsel’, maar Kousbroek beschouwde het als het zwarte schaap onder de publicaties van Brouwer, een van de grootste wiskundigen - zo niet de geniaalste - die Nederland in de moderne tijd heeft voortgebracht. In Kunst, Leven en Mystiek laat Brouwer zich kennen als ‘mysticus in hart en nieren’ die tegen bijna de gehele maatschappij is gericht. Hij pleit voor zelfinkeer en keert zich tegen beschaving, cultuur, kerk, moraal, vooruitgang, wereldverbetering... Bij hem is de wetenschap ‘de laatste bloem en verstarring der cultuur’, maar in tegenstelling tot Vogels trok hij daaruit niet de conclusie haar de rug toe te keren. Brouwer maakte een spectaculaire reconstructie van de wiskunde en zocht de basis daarvoor in intuïtieve constructies en niet in axioma's. Zo vrijwaarde hij de wiskunde van allerhande principes die in zijn ogen niet mathematisch waren. De intuïtionistische logica van Brouwer is in technisch opzicht uiterst ingewikkeld, maar de consequenties laten niets aan duidelijkheid te wensen over: een getal dat niet kan worden geconstrueerd, bestaat niet. Het principe van *tertium non datur* - iets is waar of iets is niet waar - geldt niet in het oneindige. En meer van dergelijke krachtige uitspraken. Zeker uit de vroege geschriften van Brouwer doemt, volgens zijn biograaf Dirk van Dalen, het beeld van een even introvert als ongenaakbaar mens op. Het is meer dan eens bevestigd (al liet de grote wiskundige zich in zijn latere leven ook herhaaldelijk van een andere kant zien: als causeur en lastpak). Deze kenschets herinnert een beetje aan het beeld dat de schrijfster van *De harde kern* van zichzelf schetst.

In tegenstelling tot Brouwer zette Vogels in 1952 een punt achter haar studie Nederlands. Daarmee keerde ze zich, naar haar gevoel, tegen de maatschappij. Ze vertrok naar Parijs om haar ‘roeping’ te volgen, het leven aan te passen aan haar eigen norm. Met betrekking hiertoe schreef ze in haar dagboek dat ze ooit de onvergetelijke titel ‘les mathématiques du coeur’ had gegeven: ‘Ik heb mijzelf nu verplicht om een genie te zijn’. En dat is ze ook gebleken. In De harde kern en in het dagboek dat daaraan ten grondslag ligt, heeft ze met welhaast mathematische precisie de wortels van haar bestaan geanalyseerd. Tussendoor schijnt ze regelmatig in de ‘hogere wiskunde’ te hebben gelezen, zoals een ander een al dan niet literair boek te hand neemt: ter ontspanning. Dit voor haar zo kenmerkende feit staat helaas nergens geboekstaafd. Niemand hoeft er overigens aan te twijfelen water was gebeurd als ze in de wiskunde zou zijn doorgegaan. Ze had ongetwijfeld iets eigenzinnigs in dat vakgebied ontdekt, mischien wel iets ‘Eudoxisch’, maar had ze deze vondst dan ook in de wetenschappelijke gemeenschap uitgedragen en verdedigd? Waarschijnlijk niet. Ze was veeleer een wiskundige in de geest van Fermat of Pythagoras geweest. Die hielden hun vondsten het liefste voor zichzelf.

J. Heymans (1954) is redacteur van Bzzlletin, maar studeerde in een vorig leven onder meer fundamentele wiskunde aan de Universiteit Twente.

Rein Bloem
Van Pythagoras mocht ik weer geen bonen eten
Over de ‘kosmische’ gedichten van Dèr Mouw

De psychologisch gegronde twijfel aan de intellectualiteit van onze wereldbeschouwing...aldus de dichter en classicus met een passie voor wiskunde, logica, astronomie, filosofie en wat niet al.

In 1905 stelt hij:

Wie beweert, dat een logische of redelijke ontwikkeling nuchter moet zijn, kent niet de charme van wiskunde, kent niet de heerlijke gratie, die een mathematicus van smaak, misschien zonder het te weten, kan brengen in zijn voordracht.

Dat is een polemische zin, gericht op de Hegeliaan Bolland, die afgemaakt wordt omdat hij geen taalgevoel heeft, laat staan beeldspraak:

‘Hoe kan hij het diamanten net van begrippen weven in zinnen, waaraan glaskralen rinkelen uit een kermiskraam?’

De aanvaller beschikt kennelijk wel over die gaven en houdt namens Busken Huet de filosoof voor:

Wie van natuur niet natuurlijk is, moet het door de kunst trachten te worden...en daar zal Bolland nooit aan toe komen!

Juist dat is onze alleskunner Johannes Andreas Dèr Mouw - hij is het - volledig gelukt, zowel in poëzie als wetenschap, waarvan ik nog een voorbeeld zal geven, voor ik mij tot zijn Pythagoras c.s. zal wenden:

Wanneer we dus zitten te philosofeeren in onzen eigen stoel, hetzij hij verstandig vaststaat, hetzij redelijk nooit vergeten; dan graven we, zoo diep als we kunnen, in ons zelf, om de wortels te vinden, waaruit onze gedachtenbloemen haar leven zuigen. En als we een zwakke gevoelsrimpeling zien op de regelmatige deining van onze gedachtenbeweging, dan duiken we gescaphanderd met zelfkennis onder het oppervlak om de onderzeesche strooming te ontdekken, die misschien de richting van den golfslag beheerscht. Feller nog dan de jacht op waarheid wordt de jacht op hetgeen ons die waarheid waar doet vinden. We spitsen de ooren: hoorden we daar niet den verren donder van den wagen van Djaggernaut? En we steken den wijsgeerigen neus op, om te speuren naar poffertjeslucht. En wanneer we niets verdachts hebben gevonden, volgen we de voetsporen van de! logika, van de! rede; en als we dan willen zeggen ‘ja, zoo is het,’ dan herinneren we ons de macht van het onzichtbare; en we denken aan den oermensch, die gisteren offerde aan zijn goden. En we luisteren naar de gonzende vlucht van den tijd. En dan glimlachen we met een ernstigen en gelaten lach. En dan zeggen we: ik kan het nu niet anders inzien; het lijkt me voorloopig niet onwaarschijnlijk, dat het zóó is.

(Mocht u de humor en de poëzie wel, maar de gai saber niet helemaal volgen, moet u weten dat *scaphand* zwemgordel betekent en *Djaggernaut* de reusachtige wagen van Krishna is, waaronder de begeesterde volgelingen zich soms voor de wielen werpen)

Adwaita - hij die de tweeheid te boven is of de-niet-meer-twee-zijnde of de tweeheidloze, kortom: Brahman - heeft vanaf 1913 tot en met zijn dood in 1919 als zijnde bevlogen, gewijd aan de twee delen Brahman, meer dan vijfhonderd bladzijden poëzie, uitgegeven door W. Versluys in Amsterdam (1920). Op zoek naar Pythagoras maak ik alleen gebruik van die prachtige paarse boekdelen, zonder de latere

dissertaties, beschouwingen en het verzameld werk te raadplegen en zelfs laat ik de oude spelling intact.

Op de eerste (vergeelde) bladzij staat het motto: DAT ben jij. Op naam van Chândogyopan en uitgewerkt door Brihadârananyakopan; ik heb de moed niet om die op te zoeken en citeer alleen de laatste zinnen, ter kennismaking: Ja, vreesloos is het Brahman. Ja, tot dat vreesloos Brahman wordt, wie dat weet.

Dichter bij huis is het hier op volgende kerkelijk lied van Angelus Silesius, een van zijn Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder der in ihrem Jesum verliebten Psyche (1677). Ik beperk me tot de eerste tweeregelige strofe, omdat de beurtzang groot en klein

(grote en kleine terts) de quintessens van Dèr Mouws levenswerk is:

> Ich bin so grosz als Gott: Er ist als ich so klein;
> Er kan nicht über mich, ich unter Ihm nicht seyn.

In het eerste deel van BRAHMAN gaat het vooral om een leerproces dat bevrijdend werkt en om herinneringen aan de kindertijd, vooral aan moederlief. De wetenschap komt pas na honderd bladzijden aan de orde in de reeks IN DE HOOGTE, een vermetele reis langs de beurtelings heldere en nevelige melkweg en de geest van de wereld:

> Groteske kunstemaker, opgestegen
> In 't cirkus Wetenschap naar slappe draad
> Van logika, danst ijv'rig en kordaat
> De menschengeest om Waarheid's liefdezegen;
>
> En, gracelijk jongleerend akrobaat,
> Houdt hij aan puntige apperceptiedegen
> Het kennisfruit, het vooze, aaneengeregen,
> Of zich Haar sterretrots verbidden laat.
>
> Telkens in leege wanhoop neergezogen,
> Telkens opklout'rend, doet hij opgetogen
> Voor Haar en voor zich zelf, dubbel publiek;
>
> En telkens in vlijmende zelfkritiek
> Ziet hij zich slaaf van onopgeef baar pogen,
> Op zelfverachting trotsch, van walging ziek.

Drie sonnetten verder zijn we waar we wezen moeten:

> Maar 'k danste 't liefst volgens wiskund'ge wet:
> Door 't *x-ij*-vlak zwierde ik horizontaal,
> En dan met lucht'ge sprongen, vertikaal,
> Zweefde als een mug ik op en af langs *z*;
>
> Zich weven zag 'k uit schimmig lijnennet
> De oneindigheid tot kronkel van spiraal:
> Het teeken van de almachtige integraal
> Heb 'k, toov'naar, steeds met trotsche krul gezet.
>
> Huiv'rend zag 'k staan in de ommezwaai van de nacht
> De Menschenzoon, priester van God's geslacht,
> Ov'ral aanwezig heerscher, het Getal,
> Dat de omtocht van mijn sterrevolken leidt,
> En meteoren en kometen smijt,
> Schertsend, door 't statig rythme van 't heelal.

Het is niet goed mogelijk de zoektocht in de reeks van zevenentwintig gedichten stap voor stap, sprong voor sprong te volgen. Toch is het vallen en opstaan, het uitstellen en terugkoppelen de belangrijkste werkwijze van Dèr Mouw. Elk gedicht is in beweging, hoe stil het ook op de pagina staat met steeds een liggend streepje ter afsluiting. We hebben te maken met een complexe partituur, de harmonie der sferen van hoog tot laag en da capo. Dat brengt ons tot de geleerde Pythagoras, niet bij name genoemd maar volop aanwezig. Weliswaar wordt zijn theorema (a^2+b^2

= c^2) niet als planimetrie, de vlakke meetkunde, ter sprake gebracht, maar de symbolen zweven helder voor ogen in de oneindige sterrenwereld, waar de planeten hun wetmatige gang gaan. Getal en Muziek en Magie, daaraan kun je Pythagoras herkennen: het experiment met de gespannen snaar waarop de kwart en quint en octaaf welluidend worden aangegeven in de verhoudingen 3/4, 2/3 en 1/2 en de getallenmystiek, waarin de diepste oorzaak, de oorsprong van het zijn verborgen ligt (zie E.J. Dijksterhuis, *De mechanisering van het wereldbeeld*, 1950). De geheimtaal van de Egyptenaren en wichelaar Trismegistus draagt ook een steentje bij, maar de zielsverhuizing komt hier nog niet im frage en wat er aan schort is de scherts; wat dat betreft moet Dèr Mouw zijn eigen bonen doppen. Ondanks alle wetten van het sonnet, de regelmaat van zijn lettergrepen en de jamben en de trochaeën, swingt zijn vers als dansmuziek, het durft onverwachte, hilarische uitspanningen aan, zoals de mug op het hellende vlak.

Er doen over de wijsgeer met kloosterallure veel verhalen de ronde. De mij welbekende Pierre Bayle vertelt in zijn *Dictionnaire Historique et Critique* (eind zeventiende de eeuw) twee versies aangaande de bonen die Pythagoras om verschillende redenen piekerend aanbad en haatte:

1) zij lijken op kloten
2) zij lijken op de poorten van de hel omdat ze geen knopen in hun stengels hebben
3) zij zetten aan tot wellust
4) zij zijn gelijk aan de aard van het heelal
5) zij worden gebruikt bij verkiezingen (witte en zwarte), weg met de democraten.

Er is ook iets tweeslachtigs bij de dood van de door de Crotoniaten opgejaagde aristocraat: hij vluchtte uit zijn in brand gestoken huis, kwam bij een bonenveld, wilde de aardvruchten niet vertrappen, keerde terug en kwam om in de vlammen.

Of Adwaita dat allemaal geweten heeft? Que-Sais-Je. Maar zijn bonen smaken naar meer.

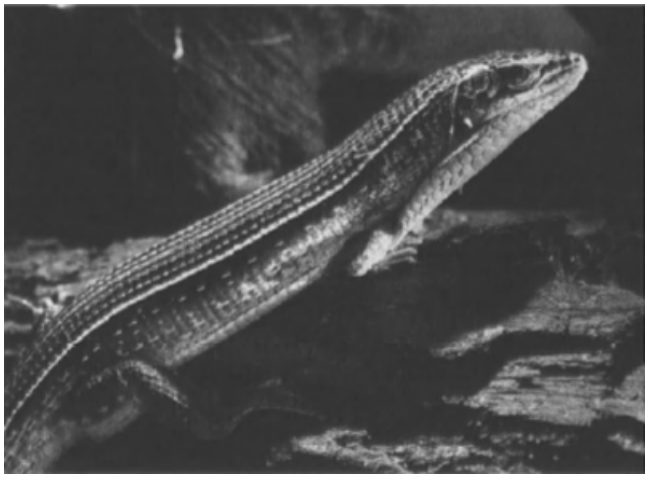
Het hoogte- en contrapunt van de reeks is ongetwijfeld:

> Jouw zenuwen, spieren, pezen, botten, knurven
>
> Trilden, waar valsch uit de afgrond van 't verdriet
> Waanzin de half gewilde val bespiedt,
> Maar ik, ik greep je stevig bij je lurven:
>
> 'K zei: ‘Wat? Zou je niet kunnen? Of - niet durven?
> Schaam jij je dan voor Plato's gletschers niet?
> Vooruit! Ik maak tot straatweg van graniet
> De draad!’ En grac'lijk gleed je over de curven.
>
> Jou gaf, als 't scheen dat duizeling je neertrok,
> Ik een oneind'ge reeks als balanceerstok,
> E, Π, Maclaurin of 't binomium:
>
> Niagara, onder schomm'lende vlonder,
> Stortte de wereldloop zijn eeuw'ge donder -
> Jou gaf, Blondin, ik 't aequilibrium.

Alleen al de rijmen mogen er wezen, maar de acrobatiek van de dubbelgangers - ik, ik; ik, jij - en de diverse bekende en onbekende medespelers...dat overtreft alles. Fröhliche Wissenschaft:

het grondgetal van het natuurlijke logaritmestelsel; de irrationele Pi; de Schot Maclaurin die zich bezig hield met de wisselvallige getijden; de formule ex binis nominibus, (x + *y*) tot de *n*de macht, waarin *x* en *y* twee willekeurige grootheden voorstellen en *n* elk positief of negatief, geheel of gebroken getal betekent (Newton), bent u er nog? Pythagoras' opvolger Plato met zijn verbinding van ideeën en materie en tenslotte de fameuze koorddanser Charles Blondin die over de Niagara liep, als het zo uitkwam op stelten!

***



In het tweede deel van Brahman spelen Pythagoras en een hagedis de hoofdrol, dat wil zeggen dat ze een-endezelfde zijn, een geval van metempsychose, de

zielsverhuizing die in het eerste deel al voorzien is. De kroon op het werk is de reeks ‘DAT BEN JIJ’, honderdtachtig strofen (twee op één bladzij), nu eens geen sonnetten maar een origineel ontwerp: zes regels van zes lettergrepen plus twee inspringende regels van vijf met een rijmschema dat in alle strofen gelijk is aan aaa, b, ccc, b.

Dus:

'K zit klein op groote hei.
Zilv'rig drijft over mij
Een wolkje, spits voorbij:
'T lijkt net een vischje.
En warm en zalig ligt
In 't zomermorgenlicht
Ginds 't blauwe vergezicht,
Hier't hagedisje.

Hij zit naast me op de grond:
'K zie de oogjes, klein en rond;
'K zie flitsen om zijn mond
Een dubbel haartje;
In 't zand, zoo lekker heet,
Ligt 't lijfje, plat en breed;
Zijn vogelkopje weet
Niet 't muizestaartje.

(wie bij het natellen regels van zeven lettergrepen ontwaart, moet bedenken dat stomme e's, gevolgd door betoonde klinkers, er niet toe doen; wiskundigen kunnen gerust zijn: ... me op...; ... de oogjes... ja hier mag volgens het woordenboek wel uit een zak met bonen geteld worden!)

Acht verkleinwoorden, dat telt. De kijker en de lezer worden met de neus op de aarde gedrukt. Zelfs de hemel wordt microscopisch bekeken. Dat zal niet zo blijven, want klein en groot spelen in de Brahmaanse optiek krijgertje of wisselen stuivertje. Daar kunnen we zeker van zijn, het muisje zal in de sterren een staartje hebben. En dat wolkje in de vorm van een visje is er ook niet voor niets, wie kent niet het beeld *Fomahaut*, mond van de vis, de ster van eerste grootte die zich slechts weinig boven onze horizon verheft.

Via een kerkje, een berkje jeugdherinneringen, oudejaarsavond, de sputterende oliebollen, het penduletikken van de staande klok waardoor het kind schrikt en moeizaam slikt, een troostend grapje (van moederlief ongetwijfeld) en tenslotte ‘Een lekker hapje’... stijgen wij onverwachts in flitsende vaart met Dèr Mouws *aeroplaan* hemelwaarts:

BRAHMAN, die alles bent,
Mijn Zelf, mijn wereldtent
Vol trouw balancement
  Van stersystemen:
Groot hangt in dubb'le baan
Mijn witte Melkwegvaan,
Waarop ik trotsch zie staan
  Zijn, mijn emblemen.

Voorlopig komt er geen verkleinwoord meer aan te pas, het zijn de grote namen en begrippen die met een telescoop bekeken worden: de Sterrekronen, de Zaligen, de Groote Beer, de Lier, de Alpha en de Omega, het Mysterium magnum aetherium, Kosmisch trapezium, Orion, de Lichtwolkenfeeërie vol Cohinoren (die schitterendste diamanten), Arion, Pindarus en Plato maken hun opwachting, de Zijnsformule valt en dan:

Leunend aan wereldas,
Mijmert Puthagoras,
Of op zoo'n stolp van glas
  Zijn twee kwadraten,
‘- 'K neem aan, behoorlijk klein
Is elke driehoekslijn -
Gelijk aan 't derde zijn
  In vlaktematen?

Daar is hij dan, de wiskundige met zijn theorema, de vreemde vogel is gevangen onder een stolp.

Maar van de weeromstuit hebben we de directe rede onderbroken en u de grootste verrassing onthouden, daar komt zij:

De leer: Een kromme is recht,
Logisch bezien, is slecht.
En Venus komt en zegt:
  ‘Vergeef, cher Maître,
Dat ik u stoor. Wilt u
Langs Melkweg-avenue

Leiden - 't wordt koeler nu -
Een bal champêtre?

Ik weet, nog kort eerst bent
U sferendirigent,
Maar Isis' leerling kent
Alle magieën
Van almachtig getal:
Mij dunkt, uw wijsheid zal
Toov'ren uit hol kristal
Dansmelodieën.

Uiteraard kan de held het antwoord niet schuldig blijven, hij neemt de uitnodiging aan en toont de schoonste ster wat zij verwachten kan:

Mijn cijf'ren dirigeert
Uw zwaai: u balanceert
Op de afgrond. 'T lijkt, u veert
Omhoog, zinkt onder.
Uw levend mozaïek
Planeert op dubb'le wiek:
Wiskunde en dansmuziek
Van sferendonder.

Van zichzelf vervuld weet hij van geen ophouden:

> Met staf van integraal
> Wenkend door wereldzaal,
> Ik - kosmisch admiraal,
> U - mijn flottille,
> Zoo dat Orion schreit
> En door de oneindigheid
> Roept: ZIE! DE MAGIER LEIDT
> ZIJN LICHTQUADRILLE!'-

Kosmos en Komedie, grandiozer kan het niet, iets van die aard kom je nooit te boven.

Vijf bladzijden lang dendert de dichter door, de monoloog is nauwelijksmeer aan de wijsgeer toe te schrijven. Als de serenade uitgezongen is komt Venus, als Draaiende Venustol, ook aan bod en ontplooit zich een wereldwijde orgie, waarin beiden aan hun trekken komen:

> Uit went'lend sferen glas
> Roept, of 't een gamlang was,
> Magier Puthagoras
> Oerzang van Isis:
> Orkest van klokken gonst,
> Klankklomp op gongklank bonst,
> Wild aphrodisisch.

De toegift van een ‘geil orgasme’ laat ik wegens tijdgebrek achterwege en zoek de kleine terts weer op en via de Negende - ‘DER CHERUB STEHT VOR GOTT./ NU BLIJDE,WEET U LOT:/ EENS WIJDT UW LEED U TOT/ EEN LICHT VOOR DE EEUWEN.’ - krijgen we weer grond onder de voeten: het hagedisje komt even in beeld:

> Stil ligt in 't zonnetje
> Mijn compagnonnetje,
> Langwerpig tonnetje...

Na veel vijven en zessen komen we op het uitgangspunt terug. We nemen vol eerbied afscheid van Plato en Pindarus, wuiven in het voorbijgaan naar Vergilius, Strauss, Orpheus, Zarathustra, Kant, Don Juan, Origenes, Faust, Tijl Uilenspiegel, Shakspere (zonder drukfout), Beethoven, Mozart, ene Donati, de grote Newton met zijn n-de macht van a+b, een saurië r (reuzenhagedis), de ene mythe na de ander, kortom wie en wat niet.

Dan valt plotseling het doek en in de avondzon staat de dichter op:

> 'T wordt laat al; ik moet gaan.
> Trouw zie ik 't kerkje staan;
> Als aardsch geluk vergaan
> Is 't wolkenvischje.
> Na eeuwig oogenblik
> In tijdloos wereld-Ik
> Zorg ik, dat 'k niet verschrik
> Het hagedisje.

Coda

Het lijkt op volstrekte rust:

geen schaduw meer te zijn

van de schim die aan zichzelf
vooraf ging, zich vervallen

is gebleven. Wat had er dan
zo veranderd moeten zijn -
Wegzijn, tot smaragdhagedis

bezworen: doodstil

flitsend. Ik had het kunnen weten;
maar zo heeft het zich gewild.
Zo heb ook ik het gewild.

[Hans Faverey, uit de reeks ‘Te Vroeg’ in de bundel *Lichtval*]

Deze vereenzelviging dicht hij ook toe aan de Euchloë cardamines, de peterselievlinder
en zijn schilder Adriaen Coorte. Dat doet mij natuurlijk denken aan Dèr Mouws ontpopping:

Maar 'k zelf dan, rups eerst? - Ja,
Ik ben Geometra
Papilionaria,
De spanrupsvlinder.

Onze hagedis leeft zowel als sterrenbeeld (op het noordelijk halfrond) en op de bodem van de hemel. Pythagoras is de middelaar, Faverey en Dèr Mouw kijken samen naar de sterren, maar beproeven de smaak van de aarde.

> Wisselende krijgskansen: zonsverduistering.
> Naar de sterren kijken
> en niet zien wat je voor de voeten
> komt.

Aan dat gedicht van Faverey ontleen ik de titel van mijn caleidoscopische Passion.

Ik ben het immers zelf: de jager die mij opjaagt om te kunnen samenvallen met mijzelf...

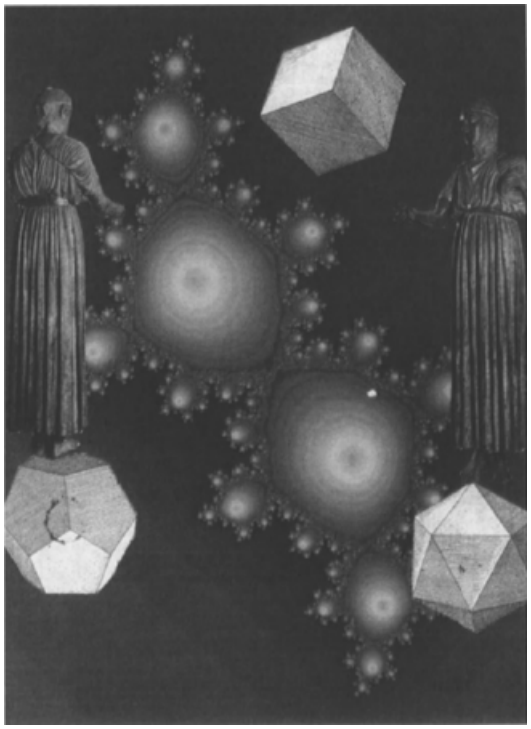
Die regels uit hetzelfde gedicht (in ‘Zijden kettingen’) zouden op het lijf van Dèr Mouw geschreven kunnen zijn. Niet op dat van de rare kostganger Pythagoras, die zijn leerlingen verbood te eten op een wagen, te zitten op een buis van aardewerk, een palm te planten, wel linnen maar geen wol te dragen en hen gebood zich van alles wat lekker is te onthouden.

In de grond van de zaak moeten we die twee snaakse smaakmakers beschouwen als volleerde boneneters.

> *Rein Bloem (1932) is dichter. Zijn laatst verschenen bundels zijn* De troost van de pelgrim *(1997) en* Roman *(1998)*.

PalimΨest

Imre Toth



Péter Várdy
Inleiding bij Palimpsest van Imre Toth

Nog nooit eerder is een tekst van Imre Toth in het Nederlands verschenen. Toch is hij geen onbekende in de Lage Landen. In 1977, 1978 en 1983 gaf hij gast-colleges aan de toenmalige Technische Hogeschool Twente. Op hetzelfde instituut zijn ook in maart 1978 zijn *Metafysische collages* voor het eerst tentoongesteld Begin jaren tachtig heeft de Universiteit van Amsterdam hem voor haar leerstoel Wetenschapsgeschiedenis voorgedragen. Zijn Twentse gastcolleges gingen over de niet-Euclidische meetkunde, de paradoxen van Zeno, Plato's Parmenides en de zogenaamde '*Arische Physik*', de Nazi-fysica. Het zijn terugkerende thema's van zijn leven en werk. Het gaat hem steeds om de scheppende vrijheid van de menselijke geest. Er bestaan geen wiskundig dwingende redenen om het bestaan te poneren van één, oneindig vele of géén equiplanare parallellen aan een gegeven rechte lijn door een punt buiten deze rechte lijn. Afhankelijk van de vrije menselijke wil kunnen zij en met hen de Euclidische, hyperbolische of elliptische meet-kunde worden gesteld. Er bestaan geen dwingende wiskundige redenen om het bestaan van overaftelbaar oneindige machtigheden, van willekeurige punten op de. reële rechte lijn te stellen: het is alleen de sprong in het oneindige die het voor onze geest inzichtelijk maakt dat Achilles de schildpad bereikt. Er zijn geen redenen die mensen dwingen om 'nee' te zeggen tegen het kwaad in een wereld waar vervolging, geweld en moord de alledaagse werkelijkheid is. Alleen door de menselijke vrijheid wordt het oneindige tegendraads tot leven geroepen.

Imre Toth is in 1921 in Szatmár, Noord Transylvanië geboren. Hij heeft de vroomheid van de Joodse orthodoxie van zijn ouders vroeg verruild voor kunst, wetenschap en politieke activiteit. De Hongaars-Roemeens-Joodse omgeving van zijn jeugd was van een grote culturele openheid. Joodse jongeren lazen met elkaar in de salons of vochtige kelderwoningen Spinoza, Nietzsche, Engels' Anti-Düring, Franse en Duitse letteren en Hongaarse, Transylvaanse en Franse tijdschriften. Voor het werk in de communistische jeugdbeweging is Toth na het eindexamen tot acht jaar gevangenisstraf veroordeeld. Dit bleek zijn redding. De gevangenen ontkwamen aan de deportatie door een combinatie van toeval en de menselijkheid van enkelingen.

Na de bevrijding studeert Imre Toth wiskunde en komt als docent terecht aan de universiteit van Boekarest. Korte tijd na 1956 wordt hij in een sfeer van herontluikend Roemeens nationalisme als Jood en tevens als Hongaar weggezuiverd. Er begint een leven van ingetogen en geobsedeerde studie die hij in een verwisseling van dag en nacht tot op heden monomaan vervolgt. In 1969 ontkomt Toth naar West-Duitsland. De Universiteit van Regensburg benoemt hem op een aanbevelingsbrief van Popper op de leerstoel voor de Geschiedenis en wijsbegeerte van de wiskunde. Sinds zijn emeritaat in 1990 woont en werkt Imre Toth in Parijs.

In 1967 verschijnt het werk dat hem in kleine kring beroemd maakt. Het is zijn *Das Parallelenproblem im Corpus Aristotelicum* waarin hij de ontdekking van een achttiental niet-Euclidische fragmenten in het werk van Aristoteles publiceert. Het bewijst dat men zich in de Academie van Plato bewust was van de wiskundige onmogelijkheid om de Euclidische meetkunde te funderen. Deze ontdekking wierp een nieuw licht op de geschiedenis van de wiskunde, met name op de omwenteling die de hyperbolische meetkunde in de wiskunde heeft veroorzaakt. Wat deze ontdekking eigenlijk betekent, is een van de vragen die Imre Toth in zijn werk bezig houden. De wijze waarop hij deze vraag stelt en behandelt is kenmerkend. Het gaat hem niet om een geïsoleerde ontdekking in een vreemd vak, de meetkunde. Voor

hem staat de niet-Euclidische meetkunde voor de schepping uit vrijheid, de autonomie van de menselijke geest, voor maatschappelijke vrijheid. Waarom gebruikt Aristoteles de Euclidiciteit of niet-Euclidiciteit van de vlakke meetkunde als paradigma voor de schoonheid en verrukking

over de waarheid en voor fundamentele morele beslissingen omtrent goed en kwaad? Hoe kan Saccheri ten bewijze van de onbestaanbaarheid van de hyperbolische meetkunde in 1733 een volledig anti-Euclidisch systeem van theorema's afleiden waaraan hij vervolgens het bestaansrecht ontzegt? Waarom schrijft de historiografie de ontdekking van de niet Euclidische meetkunde niet toe aan Lambert, Taurinus of Wachter, anti-Euclidici van de achttiende en negentiende eeuw, maar aan Gauss, Bolyai en Lobasjevsky? Hoe is het mogelijk dat juist dichters als Thomas Reid of Edgar Allen Poe de strekking van de niet-Euclidische ruimte in hun utopieën verwerken, terwijl verder in de hele negentiende eeuw amper vijf of zes wiskundigen de niet-Euclidische meetkunde hebben aanvaard, en nog in onze eeuw wiskundigen van het formaat van Frege haar hebben verfoeid en afgewezen? Wat is de filosofische lading van zulk een technisch vraagstuk als de driehoekssom?

Inderdaad, de vraag of God kan maken dat een *corrupta* weer jonkvrouw wordt, of Hij het gebeurde ongedaan kan maken, of Hij in Zijn almacht kan willen dat de som van een driehoek kleiner is dan 180 graden: dit zijn zoal vragen waarmee de filosofische theologie zich sinds de middeleeuwen bezig houdt.

Imre Toth kan het weten, want hij kent zijn klassieken. Hij leest ze al een leven lang gedreven en onverbiddelijk, bezeten door iets als de door James Joyce aanbevolen *ideal insomnia*. Imre Toth wil dit op zijn beurt ook aan anderen aanbevelen: ‘Als je een vrije woensdagmiddag hebt, lees dan de wereldliteratuur door. Ik heb het gedaan. Het loont de moeite.’ Het is er wat mij betreft nog steeds niet van gekomen.

Het gevaar van zulk een tekstcollage is dat het uit een omgevallen boekenkast afkomstig zou kunnen zijn. Deze *Palimpsest* is echter het werk van een grote kunstenaar-denker en juist zo interessant door de verbijsterende samenhang die de tekstsnippers, knipsels en mystificaties bijeenhoudt. Hier beluisteren we de Europese geest in een nachtelijk zelfgesprek, een soort *Onder het Melkwoud* in het werelddorp Europa, waarin Kratylos met Simone Weil, Tristan Tzara met de Sowjetrussische geleerd Alexandroff, Paul Valéry met Plato, Pierre Bayle met Maurice Maeterlinck, Nicolas Bourbaki met Gottfried Wilhelm Leibniz, Hegel met Marx, Charles Lutwidge Dodgson met Lewis Carroll, Harlekijn met Leporello in een tijdloos gesprek gewikkeld zijn. De tekst bestaat uit citaten met hier en daar een minieme verandering, een woordenspel, een mystificatie. Het geheel is een dodelijk serieuze scherts, waarin de vrijheid én de kleinheid van de menselijke geest door de mond van helden en meelopers het woord voeren. Het resultaat is een zelfgesprek van de Absolute geest zelf.

Voorzover ik het kan overzien is deze kosmische dialoog *sui generis*. Nooit heeft een auteur met meer oorspronkelijkheid de schaar gehanteerd tot besnijdenis van onze geestesgeschiedenis.

Het hier afgedrukte fragment komt uit een werk van een kleine vijfhonderd pagina's, het resultaat van twintig jaar verzamelen en redigeren. De eerste deel-publicatie van een fragment was in 1976 eveneens op Nederlands bodem verschenen, en wel in een Hongaarstalige bundel van de *Mikes Kelemen Kör*. Het volledige werk is voor het eerst anno 1995 in het Roemeens in Boekarest verschenen en vervolgens in september 1998 in een Italiaanse vertaling Het manuscript staat in het Frans. Elk citaat is precies geboekstaafd. De index noemt niet de auteurs, maar de sprekers, subjecten in een ideële werkelijkheid, bij hun naam: Faustus, niet Marlowe, Leporello, niet Molière, Ubu, niet Jarry

Het met schaar en pen geschreven werk heeft in de afgebeelde collages een pendant. Maar ook hier geen Euclidisch parallel: de collages beelden niet centraal-perspectivisch af wat er is, noch illustreren zij intenties van een

wetenschapshistorisch oeuvre. Beide, de tekst- en de beeldcollages zijn verdichtingen van een angstig universum waarin de menselijke geest geknecht en gebukt op zoek blijft naar de heel zeldzame goddelijke gezanten van de absolute geest. Zij zijn de scheppers uit het niets die het transfiniete tot realiteit roepen, profetische zonderlingen die *Neen!* zeggen tegen het alledaagse moorden. Naar deze verbondenheid van wiskunde en ethiek in de menselijke vrijheid verwijst het 'Non!' in de titel van de *Palimpsest*.

[30 maart 1999]

Imre Toth
PalimΨest

NEE! VRIJHEID EN WAARHEID - NEGATIE EN CREATIE.
EEN WOORD VOOR EEN DRIEHOEK

Voor Anaïs
De troost van de niet-euclideaan
in de verslagenheid van de euclideaan

De goddelijke driehoek

Guillaume Apollinaire: *Ik aanbid je vachtje, die perfecte driehoek van de Godheid*.

Plato: Zoals Timon de pythagoreër ons vertelt, is die driehoek Goddelijk waarvan de hypotenusa het dubbele is van de basis en waarvan de hoogte, onbenoembaar en irrationeel als een onberekenbare tiran, toch een uitdrukbare en berekenbare kracht bezit.

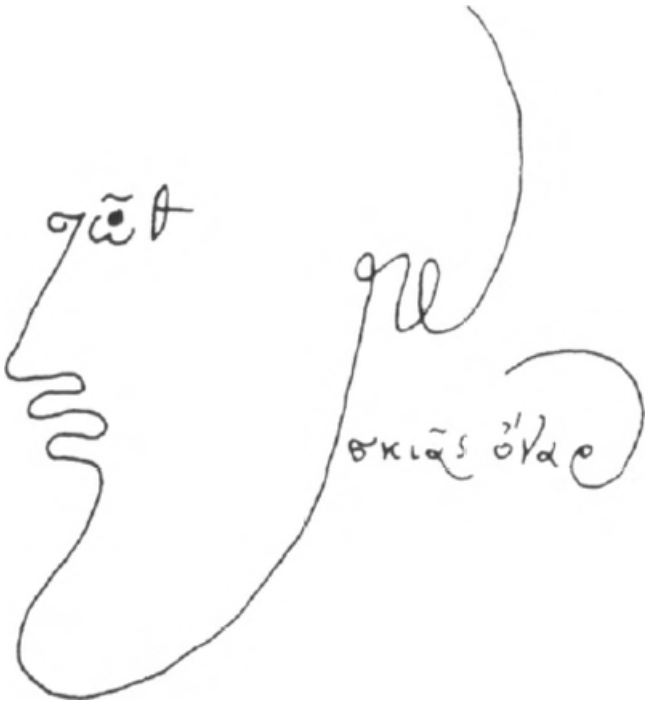
Aristoteles: Men noemt het driehoekige principe goddelijk, want dit meetkundige *principe* wordt beschouwd als soeverein *prins*, regerend naar het voorbeeld van een godheid. In feite is het wezen van de driehoek goddelijk, en het is de som van zijn hoeken. Maar het driehoekige wezen kan gelijk zijn aan of verschillen van twee rechte hoeken.

Johan Bolyai: Het behoort tot de natuur der dingen dat geen logische redenering over dit alternatief een oordeel kan vellen. Zelfs voor God en voor de engelen blijft het voor altijd onbeslist of de som van de hoeken van een driehoek gelijk is of niet aan twee rechte hoeken.

Thomas Reid: Dankzij de faculteiten waarmee God ons heeft toegerust beschouwen wij de gelijkheid van de som van de hoeken van de driehoek aan die van twee rechte hoeken als noodzakelijk en waar tegelijk. Het is een waarheid van het gezonde verstand en inzake het gezonde verstand moet de minderheid gehoorzamen aan de meerderheid.

Leibniz: En ieder moet ervan overtuigd zijn dat de orthodoxen en de ketters er in gelijke mate in begiftigd zijn. Want, zoals meneer Descartes zo treffend heeft opgemerkt, het gezonde verstand is aan ons allen in gelijke mate toegevallen.

Descartes: Het on-verstand, meneer, is datgene wat op aarde het meest evenredig is verdeeld.



God en meetkunde

René Descartes: Omdat God het heeft gewild is de som van de hoeken van de driehoek gelijk aan die van twee rechte hoeken. Dat is waar en kan niet anders zijn. Maar God heeft zich vrij en onverschillig gevoeld om het niet waar te laten zijn dat de drie hoeken van

een driehoek gelijk zijn aan twee rechte hoeken, of in het algemeen dat de tegengestelden, - zoals: *de som van de hoeken van een driehoek is gelijk, de som van de hoeken van een driehoek is niet gelijk aan twee rechte* - niet samen kunnen bestaan. God zou ze mogelijk hebben kunnen laten zijn, maar heeft ze desalniettemin onmogelijk willen maken.

Hans Reichenbach: Dat is een nogal theologisch argument en het is desondanks vreemd dat het is geïntroduceerd door een mathematicus van het kaliber Descartes. Het is de zoektocht naar zekerheid geweest die deze geniaal wiskundige tot dit soort pseudo-logische absurditeiten heeft verleid.

Hyperaspistes: God heeft gedaan wat hij kon en hij heeft nooit aan een onmogelijke driehoek gedacht. En u, doorgewinterd in de wetenschap als u bent, meneer, geeft u zelf niet toe dat de som van de hoeken van de driehoek gelijk is aan die van twee rechte hoeken? Wat zou God dan hebben moeten doen om ervoor te zorgen dat deze propositie niet waar was?

Voltaire: God is al-machtig. Hij is niet buitenissig machtig.

Plato: O mijn vriend, de meeste machtigen zijn slecht. Paul Valéry: Macht zonder misbruik verliest zijn aantrekkingskracht.

François la Mothe le Vayer: De Natuur is volledig afhankelijk van de naakte wil van zijn Schepper, & wij begaan geen kleine fout wanneer wij haar willen onderwerpen aan de regels van de Mathematica of aan de fijnzinnige conclusies van de logica. Vanuit welk vlak kunnen we de auteur van de Schepping de faculteit miszeggen om te laten handelen tegen de maximen & de regels van hetzij Aristoteles, hetzij Euclides? John Norris: Maar indien de waarheid niets is dan een product van de goddelijke creatie, hoe zou ik dan kunnen weten of een excellente waarheid bestaat of niet, en welke van de twee tegengestelde proposities waar is, zij die de waarheid bevestigt van de gelijkheid van de drie hoeken van de driehoek aan twee rechte hoeken, of zij die haar ontkent? Hoe zou ik kunnen weten of de geldigheid van het een niet slechts berekend is voor de duur van een seizoen of een jaar, of slechts voor bepaalde lengte- of breedtegraden, indien God ze voortdurend kan veranderen zoals het Hem uitkomt, zonder dat ik het weet?

Plato: Onze ziel sluit een andere Demiurg in zich.

Ralph Cudworth: Het lijkt me meer een kind waardig dan een gevestigd en waarachtig filosoof, zoals René Descartes er zonder twijfel een is, om te geloven dat de aard van ieder ding, het Goed en het Kwaad, het Ware en het Valse, slechts af hankelijk is van de goddelijke wil en al-macht, en dat God, als het hem dat plezier had gedaan, de som van de hoeken van de driehoek niet gelijk had kunnen doen zijn aan die van twee rechte hoeken.

Paul Valéry: Waar het zijn eigen bestaan betreft heeft Descartes altijd de Bedrieger uitgedaagd en gedwarsboomd met de magische formule van de bezwering: *ik ben, ik besta*. Maar het gaat er hier nu om de mathematische demonstraties te redden, aangezien het mogelijk is dat God ons heeft willen misleiden door onze geometrische redeneringen.

Descartes: *Cogito, ergo sum genius malignus*.

Plato: In feite bestaat er niet alleen een goede, maar ook een slechte Demiurg. En het foute principe is zijn werk. Hij heeft het aan de basis van de meetkunde gelegd, waarmee hij een vanuit een logisch standpunt volstrekt foutieve, maar volkomen coherente meetkunde construeerde. Wij anderen spreken zijn meetkundig valse taal in de diepe overtuiging dat zij de waarheid zegt, niets dan de waarheid, de volledige en absolute waarheid, zonder er ons rekenschap van te geven dat we, zoals ik al gezegd heb, slechts marionetten zijn in de handen van een god die speelt.

Simone Weil: Heeft Plato niet een voorgevoel gehad van de niet-euclidische meetkundes, maar dan volstrekt anders opgevat?

Paul Carus: Gesteld tegenover de eeuwige waarheden van de geometrie bevinden we ons altijd in de aanwezigheid van God, van de God van een kosmische orde, van de God van de mathematici, van de God van de moraal.

Dokter Eugen Dühring: Waar het de niet-euclidische meetkunde betreft heeft de uitvinder ervan, Zijne Majesteit meneer de 'Hofrath' Gauss, zich tot dit meetkundig mysticisme, tot deze metafysische alchimie van het wetenschappelijk bijgeloof - die vandaag de dag een efemere populariteit kent - laten leiden door het diepgewortelde religieuze geloof waarvan hij zijn hele leven lang heeft getuigd. De titel van 'Hofrath', van 'raadgever aan het hof', die deze zoon van een rondtrekkende metselaar droeg, komt terecht toe aan iedere *kosjhere* wetenschappers, dat wil zeggen zonder karakter, zoals Gauss. Tegenover deze geprostitu-

eerde hyper-euclidische, anti-euclidische en feitelijk niet mathematische meetkunde die hij heeft ontwikkeld heb ik mijn eigen mathematica gesteld, waarmee ik voor deze wetenschap nieuwe en beslissende wegen opende.

Matthew Ryan: It is evident that Professor Halsted, of the New Jersey College, Princeton, the non-Euclidean ignoramus and Darwinian, does not want to know anything about God; or about any demonstration of the Euclidean *parallel postulate*, demonstrating the fact that non-Euclidean Geometers have dark understanding and deluded minds. The Satanic anti-Euclideans hope to discover a triangle whose 3 angles will differ from the sum of two right angles; for then they would claim the '*non-Euclidean*' nature of space, also the *proof of the foolish Darwinian Theory*, as advocated in Halsted's 'Non-Euclidean' Geometry for teachers. The teaching of 'imaginary' or Non-Euclidean' Geometry in colleges and schools would breed an arrogant and imbecile RACE OF STUDENTS, who would endanger SOCIETY by the application of 'imaginary' and fallacious reasonings to the most important SUBJECTS, such as human government, labor and capital, Christian doctrine, Christ's miracles, God.

Edgar Allan Poe: *We moeten God zelf zijn*! De *hoogste beginselen* hebben een meetkundig aspect, omdat ze een integraal bestanddeel zijn van een omvangrijk meetkundig systeem, waarvan het werkelijk hoogste beginsel, *zoals wij het kennen*, het maximum aan begrijpelijkheid is. Is dat niet de spirituele Capaciteit van God? De goddelijke toe-eigening is mathematisch exact, van een absolute exactheid. De plannen van God zijn volmaakt. Het Universum is een complot van God.

Voltaire: Ieder van die karakters, die me als essentieel voor God voorkomen, zeggen me niet dat hij het onmogelijke heeft gedaan. Hij zal nooit voorkomen dat de drie hoeken van de driehoek niet gelijk zullen zijn aan twee rechte hoeken. Hij zou er alleen maar voor kunnen zorgen dat twee proposities, die met elkaar in tegenspraak zijn, overeenkomen. En het is met elkaar in tegenspraak dat het kwaad niet bestaat wanneer het goede bestaat.

Het evangelie volgens euclides

Paul Carus: De *Elementen* van Euclides worden niet gerekend tot de boeken met een goddelijke openbaring. De mathematische waarheden maken desondanks deel uit van het domein van het heilige. Het grote werk van Euclides is het resultaat van een goddelijke inblazing en moet gerekend worden tot de canonieke werken van de mensheid.

Abraham Gottholf Kaestner: Ja! Omdat de *Elementen* van Euclides niets meer bevatten dan de waarheid. Een voordeel dat dit boek slechts deelt met een ander groot boek - de *Bijbel*, zo stellen de theologen. Zeker! Maar in tegenstelling tot de *Bijbel* is geen van de kopiisten, vertalers, exegeten, commentatoren en dogmatici erin geslaagd om in de *Elementen* een foutieve propositie te laten insluipen, noch om een van zijn gevestigde waarheden te elimineren.

Benedetto Croce: Het is volstrekt onmogelijk om te denken dat de concepten *waar* en *goed* niet waar zijn. Maar het is daarentegen *onmogelijk te denken dat de mathematische principes waar zijn*. Feitelijk blijken die, strikt beschouwd, geheel en al *onwaar*.

Augustus de Morgan: In England the geometry studied is that of Euclid, and I hope it never will be any other...

Lewis Caroll: ... en de ketters die deze orthodoxie verwerpen bevinden zich aan het uiterste uiteinde van de ketterij. En - zoals mijn vriend Augustus de Morgan heeft onderstreept - zelfs de aartsbisschop Colenso, geëxcommuniceerd vanwege ketterij nadat hij had volgehouden dat voor God de bewoners van Zuid-Afrika gelijkzijn, zelfs de aartsbisschop Colenso heeft een *Geometrie* doen verschijnen waarin de waarheid van deze propositie over de som van de hoeken van de driehoek onbetwist blijft.

Augustus de Morgan: Een nieuwe Geometrie ontwerpen moet in de Middeleeuwen even ondenkbaar geweest zijn als het schrijven van een nieuw Nieuw Testament.

James Joseph Sylvester: Ik heb Euclides vanaf mijn jeugd af gehaat. Maar bij ons, in Engeland, komt Euclides onmiddellijk ná de Heilige Schrift en hij wordt beschouwd als een voorpost van de Britse Constitutie.

Thomas Beddoes: U bent het dus met me eens dat het tijd wordt om ons te ontdoen van de *Elementen* van Euclides. *Geometry made difficult!* In feite is er geen manier te bedenken waarop de wetenschap meer te kakken wordt gezet!

Thomas Hobbes: *Illa Geometriae pestis!*

De N.V. Nicolas Bourbaki: Weg met Euclides! Dood aan de driehoeken!

Leibniz: De misdaad is einde noch doel, zij is slechts een *conditio sine qua non*.

Thomas de Quincey: Een moord als een kunstwerk... René Descartes: ... met metafysische voorbedachte rade.

William Kingdon Clifford: De *Elementen* van Euclides! Sinds eeuwen de hoogste en onovertrefbare top van perfecte waarheid! Ervoor - de onveranderlijke eeuwigheid. Erna - de toekomst zonder geschiedenis! Maar Euclides zelf is er niet in geslaagd aan het lot van Ptolemeus te ontkomen. Wat Copernicus was voor Ptolemeus was Lobasjevsky voor Euclides.

Ieder was op zijn beurt de auteur van een revolutie die de strikte kaders van de wetenschap doorbrak. Zelfs het oude idee over het universum, over de Macrokosmos als object van menselijke kennis, werd vernietigd.

Paul Valéry: Afgronden van afgrijzen of liefde, streken die op bizarre wijze aan elkaar zijn gelast, ruimten waarin de som van de hoeken van de driehoek verschilt van twee rechte hoeken, niet-archimedische domeinen, oppervlakken die hol worden; inhumane werelden die de wiskundige schetst terwijl hij speelt met axioma's. Hij die ze heeft doorkruist, heeft geen weet van de werkelijke fragiliteit van de wereld die geen betrekking onderhoudt met het alternatief van het zijn en het niet-zijn. Het valt niet te zeggen dat zij reëel zijn; maar ook niet dat ze het niet zijn.

Spinoza: Zoals de lust voorvloeit uit het infame, zo resulteert de gelijkheid van de som van z'n hoeken met dezelfde noodzakelijkheid uit de eigen aard van de driehoek.

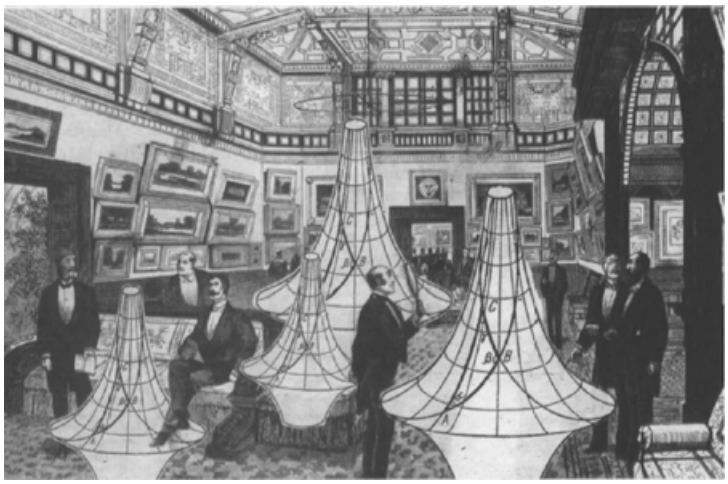
Leibniz: Ook Spinoza zocht een metafysische noodzakelijkheid in de verschijnselen. Ik maak nauwelijks moeilijkheden als ik deze subtiele Jood citeer wanneer hij iets goeds zegt, maar hij geloofde niet dat God gedetermineerd was door zijn goedheid en perfectie, maar door de noodzaak van zijn natuur: zoals de driehoek die verplicht is om slechts die hoeken te begrijpen waarvan de som gelijk is aan twee rechte hoeken, zonder er ofwel de kennis ofwel de wil voor te hebben.

De eerwaarde vader A. Poulain: Het vraagstuk van de rest is actueel. Het is met grote levendigheid bediscussieerd op dat mooie wetenschappelijke congres dat de katholieken kort geleden hebben georganiseerd in Parijs, en dat vijfentwintighonderd congresgangers telde. De sessie werd voorgezeten door meneer Mansion, lid van de Koninklijke academie van België en professor aan de universiteit van Gent. Hij heeft voor ons met enthousiasme zijn niet-euclidische overtuigingen ontvouwd. Monseigneur d'Hulst, rector van de universiteit van Parijs, wiens geest op een bewonderenswaardige manier openstaat voor alle wetenschappelijke problemen, achtte het niet beneden zijn waardigheid om zich in de strijd te storten. Hij bracht die fijnzinnigheid van geest in het spel die onmiddellijk die punten onderscheidt waarop een onderscheid nodig is.

Monseigneur d'Hulst: Ik herhaal wat ik in mijn toespraak aan de universiteit van Parijs heb gezegd. Vroeger nam men voor de geometrie de werkelijke ruimte als grondslag, maar heden ten dage bevrijden de meetkundigen zich van deze alledaagse voorwaarden. Zij veronderstellen onderscheiden ruimten, zij passen op deze fantastische hypotheses de mathematische analyse toe en daar zijn ze al vertrokken naar een denkbeeldige wereld, op zoek naar zeer logische gevolgtrekkingen, maar waarbij de geest het spoor bijster raakt. Zij beweren dat de wetten van ons leven en van de traditionele ruimte voor de rede niet meer waarde hebben dan de vreemde ruimten waarbinnen de som van de hoeken van de driehoek verschilt van die van twee rechte hoeken. Het resultaat van deze analytische losbandigheid is het mathematisch scepticisme.

De eerwaarde Paul Mansion: Monseigneur, deze mening vindt zijn grond in een misverstand. Het is waar dat, wanneer men een mathematicus de vraag stelt welke van de meetkunden - ieder van de drie volstrekt rigoureus en ideaal - die van Euclides, van Lobasjevsky en van Riemann, in de natuur zijn grondslag vindt, hij moet antwoorden: *Ik heb geen idee*. Maar dat impliceert geen scepticisme. Geen enkel experiment voldoet om ten faveure van de euclidische meetkunde te beslissen. Desalniettemin hebben de meetkundigen door de Metageometrie te creëren, de basisaannames van de wiskundige zekerheid eerder geconsolideerd dan aan het wankelen gebracht. En wat meer is: door aan de euclidische, lobasjevskiaanse en riemanniaanse meetkunde een gelijke logische waarde

toe te kennen hebben zij, meer dan Gauss het heeft gedaan - en ik verwijs hier naar een voetnoot in het tweede deel van zijn *Werken* - afdoende de zinloosheid van de kantiaanse conceptie van de ruimte aangetoond.



Voltaire: Ik raad u aan aan alles te twijfelen, behalve aan het feit dat de drie hoeken van een driehoek gelijk zijn aan twee rechte hoeken.

Sint Augustijn: Om eerlijk te zijn, indien men me liet zien dat het fout is, zou er niets meer zijn waarvan ik me zeker wist.

Joseph Bertrand: Geen enkele meetkundige sinds Euclides heeft serieuze twijfels kunnen voorzien ten aanzien van de waarde van de som van de hoeken van een driehoek. Iedere geest van goed vertrouwen...

Valéry: ... van goed vertrouwen en slechte wil...

Joseph Bertrand: ... accepteert die en de dialectici die kien zijn om te discussiëren, maar niet om zich te informeren, mogen als enigen de waarheid ervan tegenspreken.

Georg Christoph Lichtenberg: Wat zou de reden kunnen zijn om een driehoek waarvan de drie hoeken geen twee rechte hoeken maken te verwerpen? Het overtuigen van sceptici? Maar welk argument zou hen kunnen overtuigen die absoluut willen blijven geloven aan absurditeiten?

Johann Gottfried Herder: De loop van de geschiedenis toont aan dat met de evolutie van de Mensheid de Demon van de vernietiging van de menselijke soort werkelijk terrein heeft verloren. En dat volgens de natuurlijke wetten van de politieke rede. Dit is net zo zeker als niet te betwijfelen valt dat de som van de hoeken van een driehoek gelijk is aan twee rechte hoeken.

Benedetto Croce: Het is voor welke driehoek dan ook onmogelijk om een som te hebben van hoeken die gelijk is aan twee rechte hoeken, want geen enkele driehoek beschikt over een bestaan.

Cicero: Er kan geen enkele absurditeit uitgevonden worden die een meetkundige al niet heeft bevestigd. Frederik II, koning van Pruisen: De wiskundigen kunnen het zich permitteren om zoveel paradoxen te produceren als hun belieft. Iedere sofisterij is gesanctioneerd door de wiskundige geest.

Alfred North Whitehead: Een visie waarvan de vruchtbaarheid de verbeelding overtroeft, voorziet universa

met een orde die niet met andere overeenstemt. De notie van één enkele en unieke perfecte orde die naar ik meen wordt onderwezen door de doctrine van Plato moet het toneel ruimen, net zoals het idee van één enkele en unieke meetkunde dat moet doen. Het universum, het universum van de meetkunde, is veel gevarieerder en veel hegeliaanser.

De mystieke driehoek

Plutarchus: Volgens Xenocrates is de gelijkbenige driehoek de Toegangspoort tot de Hel, de plek waar de demonen wonen.

Maelduin van Eoganacht: ... *haenach demna*, overal demonen, *ut dixit*.

Cleonissa: Zeg toch eens, lieve Lysistrata, hoe maken we een eind aan die verschrikkelijke oorlog der driehoeken?

Lysistrata: Bij de twee godinnen! Niets is gemakkelijker! Toon jezelf aan die geharde strijders gehuld in je behaagzieke doorzichtige tuniekje en laat, mooi opgemaakt, hen je ravissante, gelijkbenige Driehoek bewonderen, maar stel je teweer tegen iedere driehoeksmeting. Ze zullen allemaal gek worden, die geduchte strijders, ze zullen het hoofd kwijtraken, hun verstand, ze zullen hun zwaarden laten vallen zoals Menelaos deed toen hij de ontblote bollen zag van de schone Helena, en ze zullen snel vrede sluiten, dat verzeker ik je. Vanuit liefde voor de meetkunde, wel te verstaan!

Louis-Ferdinand Céline: Dat is fraai! Ik speel weken achtereen triangel...

Drugpa Kunley, Boeddhistenmeester: Ook al is de pubis driehoekig, zij vormt toch een onacceptabele offerande voor de aanbidding van een god.

Descartes: In zijn *Thesaurus mathematicus*, een werk dat, voor de tweede keer, is aangeboden aan geleerden van de gehele wereld, heeft de beroemde Polybius de Kosmopoliet, lid van de Vereniging van de illustere Rozenkruisers van Duitsland aangetoond, dat geen ander dan het teken van de driehoek het hiëroglyfisch symbool van de Godheid kan representeren.

Ralph Cudworth: Volgens de gedenkwaardige getuigenis van Plutarchus Bevestigde Thespius Solensis, nadat hij na Drie dagen Dood was verklaard, eenmaal Opgewekt onder andere dat hij de indruk had dat hij in zijn Extase van die tijd had gezien of gehoord dat er Drie Goden waren in de Vorm van een Driehoek, die onderling licht in Stralen uitzonden, Precies als beschreven staat in de Getuigenissen van de Orfische Kabbala.

Ibicrates de meetkundige: Ja, maar de drie Personages mogen niet worden opgevat als de tophoeken noch als de zijden ervan. Het zijn *de drie hoogtelijnen* van een andere gelijkzijdige driehoek die de gebruikelijke omgeeft. Zijn drie hoogtelijnen van een oneindige lengte komen samen op een punt in het midden van de driehoek, waarvan de zijden oneindig zijn en onderling parallel. Deze hypothese komt overeen met de revelaties van Anna-Catherina Emmerich, die het kruis dat wij beschouwen als *symbool* van het *Woord* van God, zag in de vorm van een **Y**, en dat slechts middels deze fysische reden verklaart dat geen arm van menselijke lengte zou kunnen worden uitgestrekt tot de takken van een Tau. Dus: DEFINITIE: *God is de kortste weg van nul naar oneindig* Waaruit uiteindelijk volgt: *God is het raakpunt tussen nul en oneindig*.

Georg Christoph Lichtenberg: Als de engelen konden praten, zouden ze ons verhalen vertellen over driehoeken waarvan de hoeken niet gelijk zijn aan twee rechte hoeken.

Spinoza: Als de driehoek kon praten, zou hij zeggen dat het wezen van God driehoekig is en dat, derhalve, zijn drie hoeken samen twee rechte hoeken vormen.
Thomas van Aquino: We moeten de Heilige Uni-Drie-eenheid vergelijken met een Driehoek. *Sed contra errores graecorum*, met een driehoek waarvan de hoeken samen twee rechte hoeken vormen.

Nicolaas van Cuse: Anderen, meer ervaren, vergelijken de Drie-eenheid met een driehoek waarvan de drie hoeken gelijk zijn en geheel recht.

Plato: Timon, de Pythagoreër uit de zo fijnbeschaafde Stad Locres, die naar mijn idee de top heeft bereikt van de gehele filosofie, leert ons dat de goddelijke driehoek een unieke Een is, een Unidrie-eenheid, een drie-eenheid die door z'n drie hoeken ondeelbaar is,..., en die samen een vlakke hoek vormen, limiet van het geheel van stompe hoeken, gelijk aan twee rechte hoeken.

Allain de Lille: Zodoende is de Drie-eenheid een bovenhemels getal, zoals Boëthius zei. Het is het getal waarover Claudius sprak in zijn boek over de Geest, waar hij schrijft: *Deus impressit suum triangulum in mundo*. Het is het getal dat, in zijn driehoekige hy-

postase, aanwezig was in de geest van de Schepper, als het belangrijkste model bij de schepping van de wereld. En daar de mens werd geschapen naar Gods evenbeeld draagt hij de indruk van die driehoek in zijn geest en intellect mee: drie-eenheid van je ellende, o mens, drie-eenheid van je schuld, van je zonde, drieeenheid van je straf, maar ook drie-eenheid van je genade.

Vergilius Tapsensis: *Maledictus, qui unitam plenitudinem divinitatis incomparabilem trigonium Patri en Filio et sancto Spiritui comparat*.

Ibicrates de meetkundige: De transcendentale god is driehoekig en de transcendentale ziel is theogoon en bijgevolg eveneens driehoekig.

Raymond Lulle: Maar volgens de Latijnen, *loquendo mathematice*, is deze driehoek recht omdat ze drie hoeken heeft, namelijk *inter Patrem & Filium*, en *Patrem & Spiritum sanctum* en *Filium & Spiritum sanctum*.

Sir Isaac Newton: Het trinitarianisme is de Grote godslasterlijke Apostasie van de romeinse Kerk, deze geestelijk overspelige, gelijk aan de afgoderij van de homoousianen, erfgoed van de heidnese theologie van de oude Egyptenaren. Het is een lering die teruggaat op puur bijgeloof dat Athenasius van Alexandrië en de eerste monniken hebben verheven tot de rang van dogma.

Abt Marigny: Volgens *Het leven van Adam en Eva*, bevestigd door de *Apocalyps van Mozes*, boeken waarvan de ware auteurs zeker joodse gnostici zijn, zou God de tombe van Adam hebben verzegeld met een zegel van apotropische steen in de vorm van een gelijkbenige driehoek, en begiftigd met de magische kracht om er slechte geesten en demonen van te weren.

Charles de Bovelles: De driehoek is het teken van het intellect. Hoe scherper dat intellect, hoe scherper de hoeken. Het geheugen is een cirkel: de meest stompe van alle mogelijke figuren.

Abt Marigny: Het teken van de duivel is - volgens de getuigenis van de *Praeparatio evangelica* van Eusebius, de gelijkbenige driehoek, de magische Delta van de vrouwelijke *aidoion* in de hippocratische traditie, symbool van de afgrond van de zonde, de vorm ook van de poorten van de hel.

Proclus van Lycië: De oude pythagoreërs hebben al diverse hoeken aan diverse goden opgedragen. En Philolaos de pythagoreër heeft de hoeken van de driehoek met zekere goden verbonden. Dat was ook, naar mijn mening, de leidende gedachte van Theodorus de Grote, de Filosoof van Asineus, waar hij spreekt van de *demiurgische driehoek* als de eerste oorzaak van iedere kosmische orde. Zo leidt ook de classificatie van de hoeken ons denken onvermijdelijk naar de contemplatie van het Zijn. Alleen de rechte hoek is het beeld van wat tot stand is gebracht, van het onveranderlijke, de rechte alleen is in staat om de identiteit van het wezen, het Zelfde, te bewaren, terwijl de stompe en de scherpe hoek onderworpen zijn aan de goden van de variatie, van de onophoudelijke verandering, van de verwording van de dingen. De som van de hoeken van de driehoek is gelijk aan twee rechte hoeken: dat is een eeuwige, onveranderlijke, onwrikbare waarheid. Orthogonie impliceert Orthodoxie.

Leibniz: Proclus was een goed Meetkundige, maar het heeft er veel van dat hij een ander mens is wanneer hij spreekt over Filosofie.

Isidorus, aartsbisschop van Sevilla: Buiten de achtenzestig hoofdvormen van ketterij die ik in mijn *De fide catholica contra ludaeos* en in *De haeresibus* heb opgesomd, zijn er ontelbaar minder ernstige vormen van ketterij zoals bijvoorbeeld die waarin wordt gesteld dat de Heilige Drie-eenheid een driehoek is.

Luca Pacioli: Er zijn drie hoofdzonden: Vrekkigheid, Ontucht, Trots. *Tria sunt pericula mundi*: rijden, varen, leven onder tirannie.

Abraham Benveniste: De wereld rust op drie steunpilaren: de Wet, de aanbidding van God, de Liefdadigheid.

Luca Pacioli: Er zijn drie belangrijkste vormen van vergiffenis: de Vasten, de Barmhartigheid, het Gebed. Abraham Benveniste: Er zijn drie stenen die aan de wereld ten grondslag liggen: het Recht, de Waarheid, de Vrede.

Luca Pacioli: Er zijn drie toppunten van boetedoening, drie hoekstenen van de Strijdbare Kerk. Drie toppunten van de goddelijke driehoek: *Pater, Verbum, Spiritus sanctus*.

G.W.F. Hegel: *These, antithese, synthese* - ziedaar de drie toppunten van de dialectische Heilige Drie-eenheid.

Meetkundig hedonisme

Aristoteles: Niet alleen de vervaardiging van parfums,

maar ook het verkrijgen van wetenschappelijke kennis is een bron van plezier. Er bestaat dus ook een *mathematisch hedonisme*. Want het is het zoeken naar plezier dat de meetkunde verleidelijk maakt en de beste onder de meetkundigen zijn zij die aan meetkunde doen vanwege de vreugde die zij erin vinden. Henri Poincaré: De meetkundige beleeft in zijn werk een bevrediging even groot als die van de kunstenaar en van dezelfde aard.

Aristoteles: Want het is de filosofie die ons het meest pure en standvastige plezier verschaft, een wonderbaarlijk plezier.

Eudoxus van Cnidus: Of men ons nu onze overwinning bij de Olympische Spelen in herinnering roept of dat men denkt aan de zeeslag die morgen bij Salamis zal plaatshebben, men ondergaat vandaag een levendig plezier vanaf het moment dat men hoopt dat de onzen de overwinning zullen behalen. Men zal daarentegen spijt voelen als men rekent op een over-winning van de tegenstander. Maar in afwachting van de naumachie van de driehoeken, die, wellicht, morgen zal plaatsvinden...

Plato: Admiraal of schout-bij-nacht, de strateeg moet een meetkundige zijn.

Eudoxus van Cnidus: ... beleeft men vandaag geen enkele vreugde als men hoopt dat, morgen, de som van de hoeken gelijk zal blijken te zijn aan twee rechte hoeken.

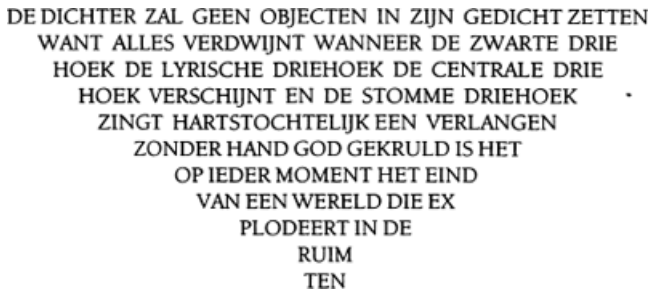
Aristoteles: Waarom?

Eudoxus van Cnidus: Omdat men met evenveel plezier ook het tegenovergestelde zal beschouwen, de niet-gelijkheid van de hoeken aan twee rechte hoeken, als die het is die conform de natuur en de waarheid zal blijken te zijn.

Aristoteles: Niet als het vierkant, waarbinnen niets dan de beschouwing van de onmeetbaarheid van de diagonaal gepaard gaat met plezier, van een bevrediging zonder dat er iets tegenover staat, als die van het bedrijven van de lichamelijke liefde.

Johann Wolfgang Goethe: Ik heb al vroeg ondervonden dat de meetkunde een bron van plezier is. Ze bood me het plezier er gemakkelijk mijn handigheid in het gebruik van maatlat en kompas in te kunnen beoefenen. Maar ik ben niet voor een eeuwigheid aan meetkundige lichamen blijven plakken...

Pierre Albert-Birot:


DE DICHTER ZAL GEEN OBJECTEN IN ZIJN GEDICHT ZETTEN
WANT ALLES VERDWIJNT WANNEER DE ZWARTE DRIE
HOEK DE LYRISCHE DRIEHOEK DE CENTRALE DRIE
HOEK VERSCHIJNT EN DE STOMME DRIEHOEK
ZINGT HARTSTOCHTELIJK EEN VERLANGEN
ZONDER HAND GOD GEKRULD IS HET
OP IEDER MOMENT HET EIND
VAN EEN WERELD DIE EX
PLODEERT IN DE
RUIM
TEN

DE DICHTER ZAL GEEN OBJECTEN IN ZIJN GEDICHT ZETTEN
WANT ALLES VERDWIJNT WANNEER DE ZWARTE DRIE
HOEK DE LYRISCHE DRIEHOEK DE CENTRALE DRIE
HOEK VERSCHIJNT EN DE STOMME DRIEHOEK
ZINGT HARTSTOCHTELIJK EEN VERLANGEN
ZONDER HAND GOD GEKRULD IS HET
OP IEDER MOMENT HET EIND
VAN EEN WERELD DIE EX
PLODEERT IN DE
RUIM
TEN

Carl Friedrich Hindenburg: Zij is onweerstaanbaar, de macht van de waarheid, maar het is uit de waarheid alleen dat in al zijn puurheid en onschuld de maagdelijke schoonheid voortkomt van de meetkunde van Euclides.

Mefistofeles: Ja, de waarheid, niets dan de waarheid! En naakt, geheel naakt, niet?

Carl Friedrich Hindenburg: Ah! Zij zou de bovenaardse godin kunnen zijn, mooi als de naaktheid van het ondermaans jonge meisje, zoals bezongen door de poëet! Ah! Indien zij maar niet was bezoedeld door een vlek, die eeuwige waarheid, de waarheid van de gelijkheid van de som van de hoeken van de driehoek aan twee rechte!

Edna St. Vincent Milay: *Oh blinding hour, o holy, terrible day, / Euclid alone has looked on Beauty bare*.

Christian Huygens: Ick wist heel goet wie Mejoffrou de l'Enclos was, en Meneer de abt van Boisrobert, Aelmoesenier van de koningck, heeft me meer dan drie keer beloofd me er mee naer toe te nemen, maar altyd is er een of ander beletsel geweest. Hij toonde my een schildery waarop zy geheel naeckt was afgeschildert, als de waerheit. Toen was zy nog redelyck, maer op dit moment is zy verleden, opnieu als de waerheit. Nadat de leeftyt haer dwong haer eerste vack te verlaeten verkeert zy, naer men zegt, met eerbaere vrouwen. Myn Vaeder siet haer onbetwyfelbaer vanwege de liefde voor de muziek en de waerheid en ick wil er geen andere gedagte aan wyden.

Voltaire: Meneer Huygens, Hollands filosoof, bestudeerde Saturnus in Frankrijk, ontdekte een van zijn manen en stelde een theorema op. Hij hield zich ook bezig met het bestuderen van Venus en ontdekte Mejuffrouw Ninon Lenclos die hem haar waarheid onthulde en hem in een galant en een dichter omtoverde. Hij maakte voor haar deze verzen die een weinig meetkundig zijn: *Zij bezit vijf werktuigen die op mijn liefde kunnen bogen, / als beide eerste haar handen, de twee andere haar ogen / voor het schoonste van alle, het vijfde van die liefde mijn / moet men zwierig en behendig zijn*. Johann Bolyai: De oneindige liefde voor de vrouwelijke *schoonheid* en de oneindige liefde voor de meetkundige en morele *waarheid*, ziedaar de twee hoofdlijnen die mijn leven hebben bepaald.

Plotinus: Vandaar de liefde die wij voelen voor ieder van de vormen en voor de pure objecten waarmee zij overeenkomen. Feitelijk houdt iemand, wanneer hij een dergelijke driehoek ziet, van die driehoek omdat die op een eenvoudige en absolute wijze driehoek is. Lynch: Het is slechts de kunst die het plezier oproept. Stephen Dedalus: Wat? Je gaat me toch niet vertellen dat jouw verlangen opgewekt wordt door de hypotenusa van de rechthoekige driehoek van Euclides?

Lynch: Nee. Maar geef mij de hypotenusa van de Venus van Praxiteles...

Anaïs Nin: ... van de *Delta van Venus*.

De jonge Socrates: Maar op welke wijze?

De vreemdeling van Elis: Naar de diagonaal. En daarna opnieuw naar de diagonaal van de diagonaal.

Niet-Euclidische meetkunde: hoe is het onmogelijke mogelijk?

Carl Friedrich Gauss: Mijn onderzoekingen, waaraan ik bijkans veertig jaar heb gewerkt, hebben me naar een meetkunde gevoerd waarin de sommen van de hoeken van de driehoek kleiner is dan van twee rechte hoeken. De theorema's van deze meetkunde hebben voor de niet-ingewijde een schijn van paradox, ja zelfs van absurditeit. Desondanks zijn al mijn pogingen

om er een tegenspraak in te vinden ijdel gebleken. Sterker nog, zij is interessant, ze daagt me uit, ik vind er niets absurds in en soms verlang ik er zelfs naar dat de meetkunde van Euclides niet waar is.

Paul Valéry: ... het wachten op het woord dat het onmogelijke in een voldongen feit zal veranderen.

Gerolamo Saccheri s.j.: *Hic incipit diuturnum proelium* - Hier begint het hardnekkige gevecht tegen *l'inimica hypothesis* van een monsterlijke driehoek waarvan de hoeken, gezamenlijk genomen, minder zijn dan twee rechte hoeken.

Gerrit Mannoury: Met luide stem riep Saccheri 'Nee' tegen de meetkunde die tegen die van Euclides in ging. Maar wie weet of dat niet alleen maar gebeurde uit angstvoor vervolging en of hij, in zijn hart, niet 'Ja' zei tegen de meetkunde die hij opbouwde?

Sir Roger Penrose F.R.S.: Mijn eigen betrokkenheid bij die onmogelijke dingen dateert van 1954, toen op het Internationaal congres van wiskundigen, gehouden in Amsterdam, een van de deelnemers me meenam naar een tentoonstelling van de Hollandse kunstenaar M.C. Escher. Wat ik toen mocht zien, het oeuvre van Escher, fascineerde me mateloos. Terug in Engeland besloot ik om zelf ook te proberen iets te maken dat de belichaming zou kunnen zijn van de onmogelijkheid zelf. Na enkele pogingen lukte het me eindelijk om de *onmogelijke driehoek* te construeren, die tegenwoordig bekend is onder de naam *tribar* en die, naar mijn mening, de volstrekte onmogelijkheid belichaamt.

Herman Lotze: Het is alleen maar een logisch grapje om dergelijke quadridimensionale en niet-euclidische systemen ruimten te noemen. Een zinloos *bon mot*!

Paul Valéry: Mooie woorden verbergen slechte gedachten.

J.P.N. Land: Indien men een dergelijk kunstwerk, ontsproten aan het menselijk denken, *ruimte* noemt, is dat vast en zeker niet meer dan een benaming uit hoffelijkheid.

Lotze: Het zijn de grillen van de wetenschap, futiele paradoxen, *ruimtelijkheden* die zijn geconstrueerd om het normale geweten te intimideren.

Edmund Husserl: De opvatting van Lotze is fout. De niet-euclidische meetkunde is zeer zeker onwaarschijnlijk, maar niet totaal uitgesloten.

Gottlob Frege: De niet-euclidische, niet arguesische, niet-pascalliaanse, niet-archimedische meetkundes...

L.E.J. Brouwer: ... de pathologische meetkundes van meneer Hilbert...

Gottlob Frege: ... nee, nee en nee, dat zijn geen wetenschappelijke theorieën, maar kunstwerken. De meetkunde van meneer Hilbert houdt op wetenschap te wezen, kennis van de enige en onwrikbare waarheid, en is veel meer een kunst, zonder waarheidswaarde. Het is de *morbus mathematicum recens* - een kunst naar de mode van de modernen, naar die mode die beschikt over de kwaliteit om de meest afgrijselijke kledingstukken als mooi af te doen, waarvan meneer Hilbert de rechter van eleganties is.

Comte de Lautréamont: De poëzie is de meetkunde bij uitstek.

Frederik II, koning van Pruisen: De poëzie is niet eenvoudigweg fantasie, mijne heren mathematici, maar imitatie.

Diotimus: Maar weet je niet heel goed welke veelvoud van betekenis het idee van de *poëzie* bezit? Poëzie is altijd en overal daar waar het niet-zijn aan het zijn voorafgaat!

Novalis: De sublieme vorm van de wetenschap moet poëtisch zijn. Hoe poëtischer, hoe meer waar.

Gottlob Frege: Men zou grenzen moeten stellen aan het poëtisch arbitraire van de mathematische creatie. Paul Valéry: Er bestaan slechts twee exacte wetenschappen, meneer, de roman en de meetkunde - *mathesis et poesis*.

Charles Renouvier: De denkbeeldige Meetkunde heeft zelfs geen betrekking op iets *bedachts* of *voorstelbaars*. Men kan feitelijk zelfs niet dromen van een transcendentaal universum, ontoegankelijk voor onze verbeelding. De *denkbeeldige* Meetkunde is in werkelijkheid een onvoorstelbare meetkunde.

Benedetto Croce: Omdat ze ondenkbaar zijn, zijn de mathematische principes ook onvoorstelbaar. Het is dus onjuist dat men ze *denkbeeldig* noemt.

Johann Bolyai: Wat onvoorstelbaar is, is uitsluitend dat een dergelijke meetkunde zou kunnen worden uitgewerkt in een land waar iedere, ook maar een beetje gewaagde en vrije gedachte wordt verstikt, waar het onmogelijk is om zelfs maar te bewegen en waar, gelijk aan het traject van de beitel van de Egyptische beeldhouwers, alles is voorgeschreven en van te voren opgelegd, waar het, op straffe van de dood, verboden is

aan het genie dat zich had kunnen manifesteren om zich ervan te verwijderen: Rusland - dat slangenhoofd van de mondiale reactie.

Paul Valéry: De afwijkende modes van het bestaan, werelden die de meetkundige schetst terwijl hij speelt met axioma's.

Plato: Laten we de hypothese stellen van het zijn en daarvan de gevolgtrekkingen bestuderen. Laten we ook de hypothese van het niet-zijn stellen en zien wat de gevolgtrekkingen zijn die daaruit voortvloeien. Een weinig dialectische gymnastiek, o Parmenides. Een spel.

Parmenides: *Je suis jeu*.

Plato: Een moeilijk en arbeidsvretend spel.

Paul Valéry: Het is een ernstig spel! Deze autonome neiging naar de verandering van vorm is een van de motoren geworden voor de verbreiding van de mathematica.

Aristoteles: De driehoek waarvan de som van de hoeken anders is dan twee rechte hoeken is, vanwege z'n wezen, tegennatuurlijk. De kennis die ze ons brengt is een niet-meetkundige kennis, of eerder, een specifiek meetkundig niet-weten. In feite is haar *principe* er een van een geperverteerde en gedegenereerde meetkundigheid. Het is het meetkundig kwaad.

G.W. Leibniz: Het is de allerhoogste Rede zelf die, in zijn oneindige goedheid, God verplicht het kwaad toe te staan. Die gedrochten...

Paul Valéry: Die gedrochten van stilte en doorzichtigheid, oneindig kalm, oneindig opgewekt en op het oog begiftigd met een dreiging of met een aanstaande soepelheid, verschijnen als de Intelligentie zelf...

Leibniz: ... die gedrochten zijn zodoende binnen de regels, ze zijn nuttig en conform Zijn wil. Zij zijn gesmeed om verslagen te worden. Zo vinden de verschijningsvormen van de onregelmatigheid in de mathematica hun einde in een grote orde.

Meester Pangloss: ... van te voren vastgelegd door de wet van de universele disharmonie.

Paul Valéry: ... het zijn gedrochten vol lessen, net als die monsters van het begrip!

Maurice Maeterlinck: Driehoeken waarvan de zijden collineair zijn, of, daarentegen, parallel, hecatonoctedroïdes die lijken voortgesprongen uit een nachtmerrie van een scholier van de Polytechnische school of uit de familie van Vader Ubu - een *Ruimte* waarvan het *Leven* onvoorstelbare gedrochten oproept, een gehele multitriangulaire en hyperkubische fauna - insecten, draken, inktvissen, larven, lemuren, spoken waar de ongelukkige meetkundigen die hen achtervolgen vergeefs naar zoeken.

Plinius de Oudere: Wie heeft deze gruwelen uitgevonden, als jij het niet bent, Ostanes? O verwoester van de wetten van de mensheid, vervaardiger van gedrochten...

Henri Poincaré: Soms brengt de logica monsters voort. Indien de logica de enige gids van de onderwijzer was, zou de beginner zich gedwongen zien een teratologisch museum te trotseren.

Leibniz: Maar indien dit Monster, waarover Licetus spreekt in Boek i, hoofdstuk 3, dat het hoofd van een man had en het lichaam van een varken, of andere gedrochten die op mensenlijven hondenkoppen en paardenhoofden enzovoort droegen het leven hadden gehouden en hadden kunnen praten, dan zou het probleem groter zijn geweest.

Aristoteles: Maar *waar* leeft de sfinx, *waar*, en welke plaats houdt de centaur?

Bertrand Russell: De *Centaur* behoort toe aan de lege klasse. Zijn naam duidt op geen enkel element van wat voor verzameling ook, hij duidt volstrekt niets aan. Het is een *non-ens* en als zodanig zou hij geen grammaticaal onderwerp van een

prepositie kunnen vormen. Het geval van de Nectar en de Ambrozijn is uiteraard wat ingewikkelder, dunkt me.

Edmund Husserl: Dat is tevens de mening van meneer Marty: *De centaur Chiron, over wie ik het net heb, bestaat niet* - zoals een vierdimensionale ruimte niet bestaat, niet meer dan een rond vierkant. Een dergelijke positie is, naar mijn mening, onhoudbaar.

Ludwig Wittgenstein: Zeggen dat wiskundige proposities iets van een mathematische werkelijkheid bevestigen is net zo ongerijmd als zeggen dat zoölogische proposities iets over dieren bevestigt.

Bertrand Russell: En waar, in welk land, leeft de eenhoorn? De logica, ik hecht eraan dat te onderstrepen, verdraagt net zo min een eenhoorn als de zoölogie, waarbinnen ze evenmin toelaatbaar is. Want de logica gaat de reële wereld aan, precies zoals de zoölogie, zelfs indien de logische wezens meer algemeen en abstract zijn.

Koning David: O heer, red mij van de eenhoorn, van zijn afschrikwekkende hoorn.

Bertrand Russell: Zelfs indien ik deze *Dame van voor-*

heen had ontmoet, die *met een sirenenstem zong*: ‘Ik heb de eenhoorn ontmoet’, dan zou ik haar zeggen: De propositie, mevrouw, heeft een betekenis, op die voorwaarde dat z'n onderwerp een goed omschreven concept is, op de voorwaarde dat ik weet dat het om dit fabeldier gaat; maar ook al heeft ze een betekenis, ze is beslist fout, deze propositie, aangezien er geen plaats is, zelfs niet in het koninkrijk der schaduwen, waar...

Job: Vindt zij een plek in uw stal om er de nacht door te brengen, zal zij klaar staan om u van dienst te wezen, de eenhoorn?

Bertrand Russell: Nee, er bestaat zelfs geen irreëel object dat men ‘eenhoorn’ kan noemen. Een platonisch ‘idee’ wellicht, maar zeker ergens in de mythische hemelen gesitueerd, in *meine Gedankenwelt*, zoals meneer Dedekind de wereld van zijn gedachten noemt.

Hans Freudenthal: Als het een historische noodzakelijkheid was om op eenhoorns te jagen, is het niet minder waar dat wij het in het leven niet zonder hen kunnen stellen. We bedienen ons van hen als wij aan hen denken, al is het maar om aan te tonen dat zij niet bestaan. De schitterende theorie van Russell is nooit buiten het domein toegepast waarbinnen zij is uitgevonden.

Benoît Mandelbrot: Een tovenaar creëert een monster, niet omdat hij er een nodig heeft of uit slechtheid, maar eenvoudig om te bewijzen dat het beest helemaal niet ondenkbaar was. De boeren verbieden hem de toegang tot hun dorp, want ze schrikken evenveel van zijn gezicht als ze hun ongeloof proberen te forceren. De eerste van deze monsters was de niet-euclidische meetkunde. En toen op een dag verklaarde deze tot ‘rechtschapen man’.

Gian-Carlo Rota: Topologen en meetkundigen, die zich steeds weer laten afleiden tot het uitvinden van monsters, vergelijkbaar met die, die Francisco de Goya y Lucientes zag schitteren in de slaap van de rede.

Francisco Goya: De slaap van de rede brengt monsters voort.

Athenasios Karagiannides: De formules van de niet-euclidische meetkunde komen overeen met het concept van de ‘meetkundige figuur’, precies op dezelfde manier als wij, wanneer we zijn ontwaakt, vaststellen dat onze dromen overeenkomen met de werkelijkheid. De niet-euclidische meetkunde is een onirische meetkunde.

Aristoteles: De slapende meetkundige beschikt over de potentiële meetkunde. In zijn geest liggen de theorema's opgesloten zoals in het sperma de geest, zelf geest in potentie, ligt opgesloten.

Paul Valéry: Tijdens de droomfase van de slaap herstelt het geweten zich, maar als niet-euclidisch. Zij is er onderworpen aan andere axioma's dan in wakende toestand.

Edmund Husserl: Het is desondanks een feit dat deze gedurfde inval in het domein van het absurde nooit tot een foutief resultaat heeft geleid.

Hugh Maccoll: Er bestaan twee universa: die van de realiteit en die van de irrealiteit. Onder de elementen van dat laatste vindt men entiteiten als *centaur, nectar, ambrozijn, de vierkante cirkel, het ronde vierkant, de sprookjesverhalen*. En ik ben bang dat de *niet-euclidische meetkunde* er ook deel van uitmaakt.

Bertrand Russell: Er bestaan geen twee meetkundes, er bestaan geen twee universa, meneer. Er bestaat er slechts één: die van het bestaan. De propositie: *X is een filosoof aan de kant van de aristos* is waar wanneer men *X* vervangt door *Plato*. Daarentegen is de propositie *X is een Centaur* altijd fout, wat ook de eigennaam is die men voor de variabele *X* invult. *Vice versa*.

Professor Friedrich Pietzker: De theorema's van Lobasjevsky zijn slechts onbeduidende uitspraken, luchtfietserij. Het arbitraire van zijn conceptie is duidelijk. De niet-euclidische meetkunde is, meer dan monsterlijk, absoluut nutteloos.

Arthur Schopenhauer: De deductieve methode van Euclides heeft uit zijn eigen wezen zelfs zijn eigen karikatuur en parodie doen ontstaan; de strijd rond de parallelle lijnen en de som van de hoeken van de driehoek. Hier is de logische methode afgezakt naar het niveau van totale onbenulligheid.

Hegel: De onwrikbaarheid van haar waarheden, waarop de wiskunde zo trots is, is niet meer dan de uitdrukking van armoe, het teken van de dood. Want zij realiseert nooit de overgang naar het tegenovergestelde, zij is niet onderworpen aan zelfbeweging. Het Foutieve is de Ander, de Negativiteit van de substantie, en dat is het, deze Negativiteit, die als haar wezen het Ware is.

Edgar Allan Poe: Het axiomatisch principe zelf is ontvankelijk voor variatie en, uiteraard, zijn de axioma's

ontvankelijk voor een vergelijkbare verandering. Daar ze variabel zijn, zijn de waarheiden die ze het licht doen zien, ook noodzakelijkerwijs variabel. Het alternatief is niet de keuze tussen twee moeilijkheden. We moeten kiezen tussen twee onmogelijkheden.

Paul Valéry: Het onmogelijke weegt zwaar op het werkelijke.

Simone Weil: Meetkunde - onderzoek naar onmogelijke zaken?

Paul Valéry: En de meesters zijn zij die ons tonen wat mogelijk is in de orde van de onmogelijkheid.

François Arago: Degene die, buiten de mathematica, het woord onmogelijk uitspreekt, ontbreekt het aan voorzichtigheid.

Charles Renouvier: Het niet-euclidische axioma is een tegen-vraag, dus een non-sens. De juiste gevolgtrekking die de metameetkundigen leidt naar de niet-euclidische meetkunde is een juiste gevolgtrekking in de non-sens.

Paul Valéry: Een non-sens met een prachtige weerklank. Onmogelijk om te denken is dat *negatief* bewonderenswaardig.

James Joseph Sylvester: Dat de mathematische geest op een dag verlevendigd en verlicht moge zijn, en zijn geloof opgewekt door een in het denkbare en onvatbare verwachte inwijding!

Albert Camus: Je moet het onacceptabele accepteren en je houden aan het onhoudbare.

Paul Valéry: De meetkunde is een wetenschap in die zin dat de *ruimte* een schepping is van de meetkunde. De *materie* van haar daden wordt bepaald door de *definities*. En dat is waarom er een veelvoud aan meetkunden bestaat.

Michel de Montaigne: Ik had veel liever de effecten willen volgen dan de rede. Het zijn dingen die vaak op elkaar botsen: & men heeft mij gezegd dat in de Meetkunde, waarbinnen men denkt het allerhoogste niveau van zekerheid te hebben bereikt van alle wetenschappen, er onvermijdelijke demonstraties bestaan, die de waarheid aan de ervaring ondergeschikt maken: zoals Jacques Peletier me bij mij zei, dat hij twee lijnen had gevonden die elkaar naderden om in elkaar over te lopen, iets wat hij nooit zou kunnen verifiëren, totdat ze in de oneindigheid erin zouden slagen om elkaar te raken. Ptolemeus, die een zeer groot mens was, heeft de grenzen van onze wereld vastgesteld: iedere oude filosoof heeft gedacht dat hij er de maat van kon nemen. Er is iemand als Pyrrho voor nodig geweest om, duizend jaar geleden, te twijfelen aan ieders geaccepteerde meningen; het was ketterij om het bestaan van Antipoden te erkennen, & ziedaar hoe in onze eeuw een oneindige hoeveelheid vast land is ontdekt. De Kosmografen uit die tijd hielden niet op om te verzekeren dat alles was gevonden & alles was gezien; rest nu slechts te weten of, indien Ptolemeus zich eerder heeft vergist waar het de fundamenten van zijn redenering betreft, het geen dwaasheid zou zijn wanneer ik zou vertrouwen op wat die-daar zeggen: En wie weet of niet een derde mening, over duizend jaar, de twee voorafgaande zal omverwerpen; en of het niet waarschijnlijker is dat dat grote lichaam dat wij de wereld noemen iets heel anders is dan wij denken.

Maurice Maeterlinck: Het is nogal waarschijnlijk dat er zich in onze gewoonten een verandering zal voordoen wanneer wij volledig zullen overgaan van de euclidische meetkunde, van de aristotelische logica naar een hyper-meetkunde en een logica over het universum waarvan we nu nog geen weet hebben. Vanaf tegenwoordig waart onze schaduw, die aan onze werkelijke aanwezigheid voorafgaat, in die dimensie rond; ook al twijfelen wij er nauwelijks aan en weten we niet tot op welk punt zij tussenbeide zal komen, onder andere namen, met name onder de naam van *ideaal*, in onze gedachten, in onze esthetiek, in ons onderbewustzijn waar zoveel zaken onverklaard blijven. Wanneer ons lichaam die schaduw zou kunnen

volgen die het voorafgaat, zouden we werkelijk beginnen op deze aarde te leven. En het is heel goed mogelijk dat dat moment minder ver van ons ligt dan we denken.

Aristoteles: Want, zoals Philolaos de pythagoreër zei, er bestaan ideeën die sterker zijn dan wij.

Woorden: het ras, de klasse

Prof. dr. Bruno Thüring: Onder die omstandigheden deed zich in de geschiedenis van het meetkundig denken een gebeurtenis vol ernstige consequenties voor: men ontdekte de mogelijkheid van een zogenaamde niet-euclidische meetkunde. Plotseling had men, in plaats van een unieke, geldige en overal en altijd toepasbare meetkunde er meerdere, een willekeurig hoe-

veelheid van meetkundige systemen. De grondslagen van de wetenschap zijn wankel geworden.

Gottlob Frege: In de mathematica botst de geschiedenis met de logica.

G.W.F. Hegel: Jammer voor de logica!

L.E.J. Brouwer: De filosofische wijsheid is vreemd aan de logica. In het wetenschappelijk onderzoek is de logica vaak geschikt, maar niet altijd. Het is niet zeker dat in de mathematica de logica in zijn totaliteit toelaatbaar is. En het is helemaal niet zeker dat de logica zelf in zijn totaliteit toelaatbaar is.

De Blätter für das Bayerische Gymnasial- und Realschulwesen: De absolute meetkunde, de niet-euclidische meetkunde en andere fantasmagorische meetkundes maken zonder twijfel deel uit van dat decadente en verdorven fenomeen dat de wiskunde bedreigt. Opmerkelijke toevalligheid: op hetzelfde moment dat men de morele grondslagen van de menselijke maatschappij in twijfel trekt, loopt de meetkunde, de meest zekere van de wetenschappen, het gevaar om de waardigheid waartoe zij werd verheven door Plato te verliezen.

Gottlob Frege: De geestelijke ontbinding, die heeft geleid tot de nederlaag, is voor het merendeel het werk van de Joden. Ik doe een oproep aan u, kinderen van Duitsland!

Bertold Brecht: O Duitsland! Bleke moeder!

Ernst Jünger: De Jood is niet de vader, hij is de zoon van het liberalisme. In het algemeen en in goed en kwaad is hij niet in staat tot creativiteit. Om z'n gehele destructieve kracht te kunnen ontplooien, had hij een staat nodig die hem die mogelijkheid biedt onder het masker van *Zivilisationsjude*. Die staat werd gecreëerd door het liberalisme en zal z'n einde vinden met het bankroet van het gehele liberalisme.

Prof. dr. Hugo Dingler: De arische geest, aangetrokken door diepten, is noodzakelijkerwijs langzamer. Z'n sterke kant heeft betrekking op de intuïtie voor de meetkundige ruimte met z'n zichtbare en tastbare figuren, met z'n manuele constructies. De joden zijn steriel, zijn slecht in meetkunde - identiek aan de unieke wetenschap van de meetkunde, die van Euclides, en op zichzelf de exclusieve schepping van de arische geest.

Prof. dr. Bruno Thüring: Gauss lijkt al de schokkende consequenties te hebben voorzien die de fysica had te ondergaan na de ontdekking van de niet-euclidische meetkunde en, tot aan zijn dood, heeft hij de publicatie ervan tegengehouden. Maar wie heeft het uiteindelijk op zich genomen om de verspreiding ervan te verzorgen? Hij aan wie, klaarblijkelijk, de mensheid dank kan betuigen voor de ineenstorting van al het andere in het leven: de Jood!

John L. Synge: De joden zijn, zoals de oude grieken, goed in staat om in kosmische termen te denken. Einstein schoot in een goed resultaat niet tekort.

Alexander von Humboldt: Ja, meneer Gauss, onze grote mathematicus Jacobi houdt ervan op te scheppen in het tonen van zijn sympathieën voor Hegel en vooral in het provoceren van de wereld met zijn republikeinse excentriciteiten, zijn rode of driekleurige sjerp. Dat is wat voorheen uw eigen beschermeling deed, het jonge genie Gotthold Eisenstein, die u zelf beschouwt als de enige die u waardig is. Een nieuwe eeuw, mijn beste meneer Gauss, nieuwe rassen - maar ook nieuwe dimensies!

Gottlob Frege: Emancipatie van de Joden! Recht op staatsburgerschap! *Gleichberechtigung*! Nog een mooi cadeau van Frankrijk! Ik ben geen antisemiet, maar vandaag ben ik me er ten volle van bewust in welke mate de Joden hebben bijgedragen aan de ineenstorting van Duitsland. En ik wil niets dan de waarheid en alleen de waarheid!

A.D. Aleksandrov, lid van de Academie: Aangezien iedere poging van bougeois-wiskundigen om hun moeilijkheden op te lossen uitgingen van, en noodzakelijkerwijs moesten uitgaan van idealistische stellingnamen, is de crisis binnen de wiskunde niet opgelost. Het is zelfs heel goed mogelijk om de crisis in de wiskunde op te lossen binnen de condities van het kapitalisme, zoals ook de komst van die crisis onvermijdelijk was. De idealistische deformatie van de wetenschap dient de belangen van de klasse van de bourgeoisie, betaald door de politieke en filosofische reactie. Ziedaar de werkelijke bron van de bourgeoiswetenschap. In weerwil van al die goede bedoelingen van zekere idealistische mathematici leidt hun filosofie hen onvermijdelijk een modderig moeras binnen waar, tussen de giftige bloemen van het idealisme, de dinosaurussen van de filosofie - de eddingtons en de russells - rondwaren en waar, naast de subtiele falsificatie van de wetenschap, de filosofie van de nucleaire strategie, de strijd tegen de vrede en de democratie en andere verdorvenheden van de imperialistische

ideologie zich verschuilen. De crisis van de bourgeoiswetenschap zal geen einde nemen dan met de ineenstorting van het kapitalisme.

Prof. dr. Philipp Lenard: Ik heb de eer, meneer de minister, om in uw welwillende aandacht aan te bevelen het diepgaand onderzoek van meneer professor Hugo Dingler betreffende ‘De degeneratieverschïjnselen binnen het domein van het mathematisch onderwijs in de laatste helft van deze eeuw’. Het is absoluut noodzakelijk om degenen die verantwoordelijk zijn voor deze erbarmelijke situatie op het spoor te komen. In Duitsland moeten de fysische en wiskundige wetenschappen opnieuw het exclusief erfgoed worden van de arische mens. Dus weg met de overheersing van de Joden! Heil Hitler!

Prof. A K. Timariazev: De praktijk geeft in zijn geheel Euclides gelijk. Seismologen, astronomen, fysici bedienen zich tot aan vandaag de dag van de goede oude euclidische meetkunde. De niet-euclidische meetkunde dient nergens toe. Zeker niet in de fysica. Zij is, zoals de grote Duitse fysicus professor Lenard heeft aangetoond, in tegenspraak met de experimentele, empirische feiten, en dat u zich daarvan op dit moment bewust bent, dat bid ik u!

Kameraad A. Goltzmann: Waar het de sociologische kant van de zaak betreft, aangestipt door kameraad Maksimov in volledige overeenstemming met kameraad Timiriazev, veroorloof ik me opnieuw eraan te herinneren dat de meest hardnekkige vijand van de relativiteitstheorie, professor Lenard, belangrijkste getuige van Maksimov en Timiriazev, een ultrareactionair en antisemitisch katholiek is. Een mooie alliantie is dat! De materialistische, marxistische en revolutionaire filosoof loopt innig gearmd op met een katholieke en ultrareactionaire Duitser.

Kameraad A. Theilheimer: Ik ben verbaasd over wat u zegt, kameraad Timiriazev. Want waar het het verband aangaat tussen meetkunde en werkelijkheid komen de ideeën van Einstein overeen met die van Engels, en de theorie van Riemann betekent een briljante bevestiging van het dialectisch materialisme.

Prof. AK. Timiriazev: Hij die kan aantonen dat het noodzakelijk is om de euclidische meetkunde te verwerpen heeft nog geen gelijk. De niet-euclidische meetkunde heeft geen nut en is volkomen overbodig. André Lhote: De ondankbare rol van scheppers is dat ze iets aan de wereld aanbieden waarvan niemand op het idee kwam om het te vragen, maar waar niemand meer buiten kan als het eenmaal is geaccepteerd.

David Hilbert: Einstein heeft de noodzaak van de niet-euclidische meetkunde aangetoond. Sindsdien kan niemand er meer buiten.

Prof. dr. Hugo Dingler: Het is de daadwerkelijke praktijk, de *Handlung*, die, bevorderd tot de waardigheid van epistemologische categorie, de meetkundige waarheid als uniek en euclidisch omschrijft.

Charles de Bovelles: *Nihil est in sensu quin prius fuerit in intellectu*.

Prof. dr. Bruno Thüring: De fakkel die deze grote meester-denker en strijder, de *Parteigenosse* Hugo Dingler tot nu toe alleen droeg, verspreidt op dit moment zijn licht, het licht van zijn karakter als compromisloos ariër. Dingler, de filosoof - de soldaat van het denken! Het is een grote persoonlijkheid van het arische ras die naar voren komt uit de pagina's van zijn grote boek *De fundamenten van de meetkunde*, gepubliceerd in Stuttgart in 1933. Het is de triomf kreet van de arische wetenschap.

Lady Mary Delany: A very absurd, bad book, and written by an Arian.

Bertold Brecht: Daar komen de heren geleerden, / met valse teutonenbaarden, / zij willen de ware / de arisch geaarde / de geoorloofde Duitse natuur- en wiskunde!

Gottlob Frege: Orde en wet, helderheid en systeem - enig en uniek en gehoorzamend aan eeuwige wetten, onwrikbaar: ziedaar de enige manier om de mathematica uit de malaise van de verwarring en de wanorde te bevrijden!

Prof. dr. Eduard May: Het komt me voor dat men het wezenlijke verschil tussen de arische en de niet arische wil niet beter zou kunnen illustreren.

Prof. dr. Bruno Thüring: Dankzij het niet aflatende gevecht dat Hugo Dingler, die grote meester-denker - zoals Lenard hem noemt - voert, heeft de wetenschap sinds 1936 zijn gezondheid terug gekregen. Het is dankzij Dingier dat de wetenschap heeft kunnen ontsnappen aan de chaos en het verval om de weg terug te vinden die leidt naar orde in de wereld.

Ludwig Wittgenstein: *Deine Welt is alles*, was *der Abfall ist*.

Prof. dr. Bruno Thüring: Het jodendom is zich uitstekend bewust van de taak die haar ras haar oplegt en, zoals de jood Theodor Lessing het publiekelijk heeft

toegegeven, herkent zich volledig in het werk van de ontmanteling van de wetenschap: de nieuwe domeinen van het weten die zijn opengelegd door de niet-euclidische meetkunde, de oneindige macht van de theorieën van de gehelen en de paradoxen van het oneindige waartoe zij de aanzetten geven, de relativering van de laatste concrete gegevenheden van de intuïtie - dat alles was het werk van wezenlijke joodse geesten, zoals Georg Cantor, Adolf Fränkel, Alfred Pringsheim - overigens de schoonvader van Thomas Mann - Arthur Schoenfliess, Felix Hausdorf, Leopold Kronecker, Arnold Sommerfeld, tot aan het moment waarop Michelson, Minkovski en Einstein, allen joden, de universele omwenteling teweeg hebben gebracht door Euclides en Aristoteles, Newton en Kant opzij te schuiven.

A.D. Aleksandrov, lid van de Academie: Einstein, Minkovski vertegenwoordigen, in persoon, de incarnatie van de decadentie van niet alleen de hedendaagse wetenschap, maar tevens van de kapitalistische maatschappij in z'n geheel. Het mysterie dat de relativiteitstheorie omhult, is de getrouwe uitdrukking van de verwarring van het bourgeois-Duitsland dat uit elkaar aan het vallen is.

Kameraad A Goltzmann: Onder de wapens waarvan de bourgeois-wetenschap zich op dit moment bedient om de vooruitgang van het materialisme te belemmeren neemt de nieuwe conceptie van de wereld zoals die is uitgewerkt door Minkovski en Einstein een vooraanstaande plaats in.

Prof. AK. Timiriazev: Zoals ik in 1922 al duidelijk heb aangegeven in mijn rapport aan het Moskouse comité van de Russische Communistische Partij onderdrukt de theorie van Einstein het materialisme.

Onder de banier van het Marxisme: De introductie van de niet-euclidische meetkunde in het fysisch onderzoek heeft bij de marxisten voor veel onrust gezorgd. Zij lijkt feitelijk aan te tonen dat de fysica, door tussenkomst van de axiomatica, zich heeft laten vangen in het net van metafysische en mystieke speculaties. Kameraad A.K. Timiriazev, professor in de fysica aan de universiteit van Moskou en eminent marxist, heeft de relativiteitstheorie van Einstein aan een strenge kritiek onderworpen. Kameraad Goltzmann bevestigt categorisch het dialectisch karakter van de relativiteit van Einstein en de toepasbaarheid van de niet-euclidische meetkunde in de studie van de fysische ruimte. Maar kameraad Timiriazev heeft de stellingen van Goltzmann onherroepelijk verworpen. Naar onze mening is de plaatsbepaling van kameraad Timiriazev volkomen juist.

Nikolai Gavrilovitsj Tsjernysjevski: Merk vooral op, beste vriend, dat een driehoek waarvan de som van de hoeken een andere is dan twee rechte geen toevallige combinatie is van lege woorden, losgeslagen hallucinatie van Gauss, Helmholtz & co en ook, zo blijkt, van een zekere Lobasjevsky. Het is een schande!

Mikhail Vassilevitsj Ostrogradski, lid van de Academie: De meetkunde van meneer Lobasjevsky, titulair professor in de mathematica, is niet meer dan een farce. In plaats van te bevestigen dat de som van de hoeken van de driehoek niet gelijk is aan twee rechte hoeken, zou hij ook heel goed hebben kunnen volhouden dat wit zwart is, of het vierkant rond! Men vraagt zich af waarom dergelijke absurde hersenspinsels worden geschreven of, erger nog, worden gepubliceerd? En waarom heeft professor Lobasjevsky in plaats van *Grondslagen van de meetkunde* als titel voor zijn werk, dat de laatste van de onderwijzers onwaardig is, niet *Satire van de meetkunde* of beter nog, *Karikatuur van de meetkunde* gekozen?

Velimir Chlebnikov: Ik zal de revolutie leiden onder het vaandel van Lobasjevsky!

Vrijheid & waarheid

Aristoteles: Maar de mens is vrij. Zijn vrijheid bestaat uit de keuze tussen goed en kwaad en de afwezigheid van iedere dwang. Hij zal dus voor een van de driehoeken kiezen als het goede en de andere afwijzen als het kwade.

Spinoza: *Geometria more ethico*.

Jean Lerond d'Alembert: De meetkunde is wellicht het enige middel waarmee, in bepaalde streken van Europa, het juk van onderdrukking & onwetendheid waaronder men zucht, langzaam maar zeker kan worden afgeschud. Laat wanneer dat mogelijk is onder die volkeren meetkundigen geboren worden. Dan zal de studie van de meetkunde snel leiden tot de ware Filosofie, die door het algemene & onmiddellijke licht dat zij verspreidt weldra machtiger zal zijn dan welke vorm van bijgeloof ook.

Comte de Lautréamont: Wiskunde! Algebra! Meetkunde! Grandioze drie-eenheid! Lichtgevende drie-

hoek, onwrikbaar. Hij die u niet heeft gekend is een ongevoelige! Gebogen over de afgrond van een fataal punt van onderzoek vraagt mijn ontstelde geest zich af hoe het mogelijk is dat de mathematica, de meetkunde zoveel indrukwekkende grandeur bezit en zoveel onbetwistbare waarheden, terwijl er, wanneer die worden vergeleken met de mens, in die laatste slechts valse trots en schijn te vinden zijn. De Al-Machtige heeft zich volledig blootgegeven, hij en zijn attributen, in die gedenkwaardige driehoek en heeft uit de schoot van de chaos jouw schat aan theorema's en je pracht en praal doen ontstaan. Ik neigde ervan kindsbeen af naar om me te laven aan jouw bron, ouder dan de zon. Sinds die tijd heb ik uw laconieke theorema's en uw meetkundige lijnen zien zetelen aan de wrekende rechterkant van de Al-Machtige, terwijl de mensheid, grimlachend, ervan droomt om af te rekenen met het laatste oordeel. U gaf me de logica, en met z'n syllogismen, waarvan het ingewikkelde labyrint nietverder samen te vatten is, voelde mijn intelligentie zich vermeerderen tot het dubbele van haar gedurfde kracht. Dankzij dat verschrikkelijk hulpmiddel ontdekte ik, in de mensheid, de duistere en afschuwwekkende slechtheid die rottend te midden van giftige dampen haar navel zat te bewonderen. Als eerste ontdekte ik, in die kronkelende duisternis, die rampzalige ondeugd, het kwaad, in zich superieur aan het goed. Met deze vergiftigde geest die u me leende, liet ik de schepper zelf van zijn voetstuk afdalen, hem gebouwd door de lafheid van de mens. Ik gebruikte hem om de verderfelijke listen te omzeilen van mijn doodsvijand, de mens, en om een scherpe dolk in zijn ingewanden te planten die voor altijd in zijn lichaam gestoken zal blijven. Want de meetkunde is een wonde waarvan hij nooit zal herstellen. Dank voor de onbekende kwaliteiten waarmee u mijn intelligentie hebt verrijkt. Zonder u zou ik waarschijnlijk in mijn strijd tegen de mens het onderspit hebben moeten delven. Mijn wezen buigt voor jou bedroefd het hoofd en zijn aanbidding brengt een eerbetoon aan je goddelijke aanschijn, als aan het evenbeeld van de Al-Machtige.

Thomas van Aquino: *Item* kan God, het enige absoluut vrije wezen, ook al is hij almachtig, geen rechtbenige driehoek produceren waarvan de som van de hoeken anders is dan die van twee rechte. De *Theologische Som* van de driehoek is gelijk aan twee rechte hoeken.

Johann Bolyai: Het behoort aan de natuur der dingen dat geen logische redenering kan beslissen over dit alternatief. Zelfs voor God en voor de engelen blijft het voor

eeuwig onbesloten of de som van de hoeken van de driehoek gelijk is of niet aan twee rechte.

Plato: Waar het de laatste principes betreft, God alleen kent die, en, onder de stervelingen, hij die door hem bemind wordt.

Kardinaal Giacinto Sigismundo Gerdil: De meetkunde levert het meest onomstotelijke bewijs tegen het atheïsme.

David Hilbert: De mens is vrij om welke axiomatische propositie dan ook te ontkennen! En zelfs als men ons daarvan met de tong van een engel probeerde te overtuigen, dan nog zou niemand ons kunnen beletten om een onafhankelijke propositie af te wijzen!

Georg Cantor: Waar het dat laatste punt aangaat, daar ga ik volledig mee akkoord, omdat het niet anders kan zijn. Want de formule van Spinoza: *omnis negatio est determination*, bezit voor mij geen schaduw van twijfel.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Het grote theorema van Spinoza! De overweldigende kracht van de negativiteit, de energie van het denken, van het pure Ik!

Bertrand Russell: Waar het mij aangaat, ik ben dezelfde mening toegedaan als meneer Meinong: de negatie zegt niets, volstrekt niets, zij kan geen object van presentatie zijn. Gezien vanuit een logisch standpunt is de negatie van een propositie onbloot van iedere betekenis.

Albert Camus: Een mens die nee zegt: ziedaar de mens in opstand. Maar zijn *nee* is bevestiging, heeft inhoud. Het betekent bijvoorbeeld...

Bertrand Russell: Niets. Want niet-A is geen goed gefundeerd object. Bijgevolg is het helemaal geen object. James Joseph Sylvester: *Enantiotropie*! Ziedaar het belangrijkste postulaat van de wiskundige schepping. De heraclitiaanse conversie van een eerste gegevenheid in z'n tegengestelde.

Bertrand Russell: De geest van de negatie, dat is Satan, Prins der Duisternis, *der Geist der stets verneint*, zoals Goethe het zegt. Ik heb hem in persoon ontmoet en ik heb me ervan kunnen overtuigen dat zijn lichaam negatief is en zijn geest is eveneens van een pure negativiteit. Ik was getroffen door dit voorval: hij is dus de pure Niets, het perfecte niet-zijn! Het is *De Nachtmerrie van de Metafysicus*. Iedere negatie komt uit hem voort. Hij wordt omgeven door een koor van spionerende filosofen die het pantheïsme hebben vervangen door het pandiabolisme. In mijn boekje *Nightmares of Eminent Persons* ontmasker ik hem echter als niet meer dan een slechte linguïstische gewoonte. *Retro me Satanas*! Ooit bedien ik me niet meer van het woord ‘nee’. Luister naar dit grote gebod. ‘Gij zult het woord NEE niet meer gebruiken!’ Vermijd het woord ‘nee’ en het rijk van Satan zal plotsklaps, als door toverij, een einde vinden.

Charles de Bovelles: Tegenover alles en gericht tegen alles: ziedaar de positie van de mens in het Universum. Hij vindt zich overal in het centrum van de wereld, waarvan de omtrek nergens is, en hij vult de leegte van het zijn met de wezens van zijn rede, zijn creaties.

Hermann Lotze: De niet-euclidische meetkunden doen ons denken aan de dromen van de aanhangers van Fourier die geloofden dat de sociale vooruitgang zou leiden tot de veradelijking van de menselijke soort. Wat zal het leven mooi zijn in hun utopische maatschappij! Op de rug van getemde walvissen zullen wij reizen over de zoete wateren van de Oceanen die de vierde dimensie van de ruimte vullen!

Alfred Fouillée: Lobasjevksy is de Thomas More van de mathematica, de dromer van meetkundige utopiieën.

Johann Bolyai: Het staat vast dat alle tirannen met hun gekroonde hoofden ogenblikkelijk zullen verbleken wanneer ze mijn woorden horen. Zij zullen bang worden, als wanneer ze de trompetten horen van het laatste oordeel. Een algemene en voortdurende revolutie vindt op aarde plaats, en zo lang als het hart van een enkel Lid van de Mensheid zal worden doorwond door ongeluk - de revolutie zal een noodzakelijkheid blijven.

William Fischer: Het is niet zozeer de uitvinding van de niet-euclidische meetkunde die ons verbijstert - in werkelijkheid produceren de bewoners van de Ivoren Toren als sinds eeuwen voldoende onzin - maar eerder de verkenning waarvan zij geniet in de officiële wetenschap. Het is de uitdrukking van de geest, van een slechte geest, zou ik zeggen, van onze eeuw: van de verwerpelijke revolutionaire dementie van de democratische Gelijkheid, dat wil zeggen, van de gelijkheid van het wijze en het onwijze. Is het aanvaardbaar om twee zuiver-meetkundige systemen toe te laten die elkaar tegenspreken?

Vissarion Bielinsky: De negatie is mijn god, zoals voorheen de realiteit. Mijn helden zijn de vernietigers van het oude.

Negatie & creatie

Joseph Delboeuf: Niet-euclidische ruimten: ruimten met een bizarre oorsprong, irreële ruimten, onbestaanbaarheden van verschillende gradaties - die soorten van ruimten, zijn dat geen spelingen van de geest die chimerisch zijn dan de chimera?

Charles Renouvier: Het niet-euclidische axioma is een tegen-vraag, dus een non-sens. De juiste gevolgtrekking die de metameetkundes naar de niet-euclidische meetkunde leidt is een juiste gevolgtrekking in de non-sens.

Paul Valéry: Een non-sens met een prachtige weerklank. Onmogelijk om te denken is dat *negatief* bewonderenswaardig.

Bertrand Russell: Die meetkundes zijn in principe

niet met elkaar in overeenstemming te brengen. *The straight lines of the one space cannot be put into the other*. Henri Poincaré: Waarom niet, meneer Russell? Integendeel! De rechte is in de niet-euclidische dezelfde als in de euclidische meetkunde. Er bestaat geen enkele eigenschap van de euclidische rechte die niet ook een eigenschap is van de niet-euclidische rechte en vice *versa*.

Robert M. Pirsig: Maar een mathematica die een interne logische tegenspraak toegeeft, is geen mathematica meer. In laatste instantie blijkt de niet-euclidische meetkunde niets meer te zijn dan een goocheltrucje waar de geloofwaardigheid door niets meer wordt gesteund dan door puur geloof.

Rudolf Carnap: In feite kan er, wanneer de twee meetkundes elkaar wederzijds uitsluiten, een en slechts één van beide waar zijn.

Benedetto Croce: Ja, zonder twijfel zijn deze axioma's *a priori* gegevenheden, maar ze beschikken niet over waarheidswaarde: georganiseerde tegenspraken. Indien de mathematica ten onder zou gaan tengevolge van de tegenspraken waarvan ze vol is, zou ze allang gestorven zijn. Maar ze sterft niet, net zoals een gifslang niet sterft aan haar eigen gif, want ze slikt het zelf niet. Maar op het moment dat de mathematica erin slaagt haar eigen tegenspraken te denken en ze als waarheden te presenteren, dan onthult ze in één klap haar gehele onwaarheid.

Gottlob Frege: Dat je lijfspreuk zij: ja-ja, nee-nee. Men kan geen twee meesters tegelijk dienen: ofwel men accepteert als waarheid de gelijkheid van de hoeken van de driehoek aan twee rechte, en dan verwerpt men de tegengestelde bevestiging als vals, ofwel men neemt de waarheid aan de ongelijkheid van de som van de twee rechte, maar dan is het de bevestiging van de gelijkheid die noodzakelijk vals is. In de wetenschap is het de neiging naar de waarheid die regel, een strenge regel, moet zijn. Dus binnen of buiten, dat is de kwestie! We moeten er een buiten de deur zetten, maar welke? De euclidische meetkunde of de niet-euclidische meetkunde? Welke van de twee moeten we schrappen uit de wereld van de wetenschap? We moeten dus beslissen welke als een relict terugverwezen moet worden naar de rangen van de alchimie en de astrologie. Maar zou iemand de meetkunde van Euclides, die sinds meer dan duizend jaar een waarde heeft gehad die niemand ooit heeft aangevochten, als astrologie durven afdoen? Zo niet, dan zijn we dus gedwongen om de niet-euclidische meetkunde te rekenen tot de veelvoud van pseudo-wetenschappen en haar niet meer dan de onbetekenende aandacht te schenken die ieder andere historische curiositeit verdient.

Paul Carus: De niet-euclidische meetkunde is niets meer dan een mentale hersengymnastiek, een pseudo-meetkunde...

Gottlob Frege: ... gebaseerd op *pseudo-axioma's* à la Hilbert, leeg aan gedachten!

Arthur Cayley:... een quasi-meetkunde...

Aristoteles: *...niet meetkundige meetkunde*, als een niet-dichterlijk gedicht, een niet-muzikale muziek...

Paul Valéry: De ideeën ontstaan plotseling uit NIETS. Niets gaat eraan vooraf, voorzegt ze, wordt ervoor vereist...

Johann Bolyai: Maar ik, ik heb een andere wereld uit het niets geschapen, een nieuwe wereld waarbinnen de hoeken van de driehoek kleiner zijn dan van twee rechte.

Edgar Allan Poe: Diezelfde daad zal zich nog herhalen, nog eens en eeuwig. Een nieuw Universum zal in het bestaan ontploffen met iedere zucht van het Hart van de Godheid. En dat Goddelijke hart, wat is het? Het is het *onze*!

Paul Valéry: *Seductio ad absurdum* - onbevlekte ontvangenis van nieuwe waarheden.

Hermann von Helmholtz: Onbevlekte ontvangenis, de enige: de niet-euclidische meetkunde deed zijn intrede in de wereld zoals Pallas Athene uit het hoofd van Jupiter tevoorschijn kwam!

Prof. Johann Joseph Gilles: Onbevlekte ontvangenis! De niet-euclidische meetkunde is een bastaard! Haar moeder is de logische immoraliteit van de negatie.

Paul Valéry: Haar eerste woord was NEE!

G.W.F. Hegel: Negatie! De vrijheid bevestigt haar bestaan.

Edward Nelson: De heersende opinie, *Vanuit niets kan men niets creëren*, is bijgeloof. Naar de getuigenis van het niet-standaard evangelie schiep de God van Abraham - Robinson - van Isaac en van Jacob het allerallerkleinste uit niets.

Franz Rosenzweig: Het niet-zijn gaat aan het zijn vooraf.

Picasso: Het ‘tegen’ komt voor het ‘voor’.

Franz Rosenzweig: Maar het is een omweg die van een specifiek niet-zijn gaat naar z'n eigen zijn, een over-

gang die vertrekt vanuit een niets, van ‘zijn’ eigen niet-zijn waar het ding zelf zich in een staat van niet-zijn bevindt, en dat laatste is het leidend principe dat de vespreiding omschrijft en bepaalt van een enkele en unieke wetenschap: de mathematica. En dat is juist de reden waarom de mathematica, en zij alleen, ons de weg toont om de bron van het zijnde in het niets te herkennen.

Paul Valéry: ... veelheid van het niets, perfectie van het niets...

Charles de Bovelles: Ieder van die werelden is geschapen vanuit het niets en alle zijn samen in dezelfde leegte van het zijn besloten, in het niets, zo dat deze matrix zich nooit vult.

G.W.F. Hegel: Het denken *schept een wereld* en schepping is niets dan een term die is bedacht vanuit de verbreiding van de vrijheid, vanuit de absolute zelfbeweging in de geschiedenis.

Bertrand Russell: Ik zie niet graag dat de wereld wordt geconstitueerd naar de hersenspinsels van Hegel, niet meer dan naar zijn Hemels Prototype.

Charles Renouvier: Hoe kunnen we twee meetkundige denkbeelden serieus met elkaar in evenwicht brengen als die van de euclidische vanzelfsprekendheid en die van de abstraheerders van het wezenlijke? Empirisme, scepticisme, mysticisme - hoe zouden we de methode, die zich in de meetkunde vestigt, moeten omschrijven indien de ideeën van de neomeetkundigen de boventoon zullen voeren? De neomeetkundigen hebben de logica onvoldoende bestudeerd. Er bestaan geen *schijnbare tegenspraken* in de ene of in de andere meetkunde, maar er bestaan een *reële tegenspraak* tussen beide.

François Hemsterhuis: Wanneer we het universum als intellectueel zien, vormt zich, door een verplaatsing van het universum, een ander universum, denkbeeldig, maar mogelijk. En indien dat Zijn aan de verbeelding en aan het intellect het actieve principe van de vrijheid paart, kan het dat denkbeeldig universum realiseren, en kan het totaliteiten vormen naar ratio van de kracht en de verspreiding van zijn vrije daad. Hans Freudenthal: In feite onderscheiden de opvattingen van de moderne meetkundigen zich radicaal van die van de antieken. Tegenover Euclides zijn de eerste noties ontbloot van iedere omschrijving, die ze, elders, totaal niet nodig hebben. Ze representeren benamingen die geen enkel eerder bestaand object benoemen.

De vraag of dergelijke objecten bestaan, laat zich niet stellen. En indien de vraag zich voordoet - dan zal men als puur formeel antwoord en zonder rekening te houden met de werkelijkheid zeggen dat essentie van de eerste noties geheel en al wordt bepaald door de eerste proposities die hen omvatten.

P. Hoenen s.j.: *Cum elucubrationibus clarissimo Hoenen, professori matheseos in universitate ultrajectensis in Neerlandia, consentire non possum*. Ik denk integendeel dat de euclidische structuur fundamenteler is voor de verbreiding *quam ullam non-Euclidiam* - en, wat meer is, dat zij ook de unieke basisstructuur vormt *extensions ut talis*.

Hans Freudenthal: *Consentimus tamen cum clarissimo Hoenen, dum castigat recentissimos censentes de realitate et veritate primarum notionum atque propositionum proprie non disputandum esse*. Maar men bedriegt zichzelf als men wil *negare theorias geometricas usque ad maxime pathologicas abstractione phantasmatis creari*. Want er zijn wetten, *quae ardorem tempérant geometrae*, in het bijzonder die van de logische consistentie...

Edgar Allan Poe: De grootste, de rechtste en de meest gemakkelijke van alle wegen, de grote weg, ziedaar! Het is de majesteitelijke koninklijke weg van de *Consistentie*. Is het niet verbazingwekkend dat arme fanatici uit de werken van God niet deze consideratie van vitaal belang hebben kunnen trekken, *dat een perfecte*

consistentie niets anders kan zijn dan een absolute waarheid? Dankzij haar is de functie van het onderzoek ontrukt aan die mollen en, als een plicht meer dan als een taak, toevertrouwd aan de ware, enig ware denkers, aan hen met een algemene cultuur en met een brandende verbeelding, aan hen die zich overgeven aan speculatie en aan theorie. Dat is het devies! Hoe gemakkelijk zal onze vooruitgang sinds de komst van deze propositie zijn en hoe snel!

Hans Freudenthal: Men kan niet *ad libidinem* zomaar een nieuwe meetkunde uitdenken. *Contra gustum geometricum cum geometria non creatur*.

Benedictus Spinoza: De vrijheid is niet de afwezigheid van dwang, maar een deugd - *quod ex fortitudine animi oritur* - de macht van het intellect, *potentia intellectus*, die voorkomt uit moed en uit zielskracht. De vrijheid is het weet hebben van het noodzakelijke: *Amor intellectualis erga Deum, seu Libertas*.

Georg Cantor: *Het weet hebben van een zekere noodza-*

kelijkheid heeft mij, tegen mijn eigen wil in, ertoe gedwongen de tot stand gebrachte creatie van een onbegrensde hiërarchie van nieuwe getallen te erkennen als vastgesteld feit.

Albert Camus: De vrije geest houdt van wat noodzakelijk is.

Gottlob Frege: De waarheid markeert de grenzen van de vrijheid.

Jacques Prévert: Waar de waarheid niet vrij is, is de vrijheid niet waar.

Serenus Epstein-Roth: De waarheid is vrijheid - de creatie *is* negatie!

Paul Valéry: Deze vrijheid van haar kunst, het zich bewust worden van de eigenwaarde van haar ontwikkeling leek de mathematica ver van de realiteit te moeten leiden, naar de wereld van spel, van moeilijkheden en onnutte sierlijkheden, maar zij heeft haar op wonderbaarlijke wijze versoepeld.

Iwan Karamazov: Welnu, ik accepteer God zonder omhaal, ik verwerp alleen de wereld die hij heeft geschapen. Indien God bestaat en als hij werkelijk de wereld heeft geschapen, dan heeft hij de menselijke intelligentie slechts de capaciteit gegeven om de driehoek te bevatten met hoeken waarvan de som gelijk is aan twee rechte. Maar ziedaar mathematici en filosofen - zelfs onder de besten van hen - die toegeven dat de som van de hoeken van de driehoek niet gelijk is aan twee rechte. Maar indien ik me onmogelijk een dergelijke driehoek kan voorstellen, hoe dan, mijn beste Aljosja, zou ik me God kunnen voorstellen? Ik beschik over niet meer dan een nederig euclidisch verstand. En indien de driehoek hoeken heeft waarvan de som niet gelijk is aan twee rechte, zelfs als ik de mogelijkheid had om die te zien met mijn eigen ogen, dan zou ik het toch niet willen erkennen.

Pascal: Ieder van hun principes is waar. Maar de tegengestelde principes zijn ook waar. Er bestaat dus een grote hoeveelheid meetkundige, geloofs- en morele waarheden die afstotelijk lijken en die in een bewonderswaardige orde alle bestaan.

Haïmeric de gnosticus: De propositie die bevestigt dat de som van de hoeken van de driehoek gelijk is aan twee rechte is waar. Dus bestaat God en hij is oneindig goed. Het tegengestelde, de bevestiging dat de som van de hoeken van de driehoek kleiner is dan twee rechte, is ook waar. Dus bestaat God en hij is oneindig slecht. De twee meetkundes die hieruit voortvloeien spreken elkaar tegen, en toch is ieder van beide samenhangend. Ze bestaan naast elkaar en zijn allebei reëel en waar tegelijk. Dus bestaat de Duivel en hij is oneindig machtig.

Sganarelle: Hemel! Dat is het dus, de Heilige meetkundige Drie-eenheid, de Perfecte Driehoek van de Godheid, de absolute Driehoek van de gevaarlijke logische Bocht. Mijn zekerheden, mijn zekerheden!

Einde

[vertaling: Pieter de Nijs]

> *Noot van de vertaler: omdat de auteur teksten en tekstcitaten soms moedwillig heeft veranderd en heeft aangepast, leek het de vertaler raadzaam zo nauwgezet mogelijk het originele manuscript, dat in het Frans is gesteld, te volgen. Deze vertaling gaat dus niet terug op de bronteksten.*

Sjef Houppermans

Ruimten in soorten en maten
Topologie en topografie in het werk van Georges Perec

> *Toutes choses que je connais, au nom de cette raison qui*
> *nous éclaire encore pour un peu de temps, je les ai nommées.*
> *Cependant, la nuit de ce qui n'a pas de nom les déborde de toutes parts.*
> Jean Tardieu, *La Part de l'ombre*

Tussen de *pères fondateurs* van Oulipo, 'Ouvroir de littérature potentielle', de werkplaats voor *mogelijke* literatuur, namen de wiskundigen een voorname plaats in. Bij de oprichting in 1961 was naast Raymond Queneau François le Lionnais een van de drijvende krachten. Deze duizendpoot schreef naast literaire teksten onder andere verhandelingen over schaken en mathematische handboeken. Queneau met zijn encyclopedische instelling was zelf van alle markten thuis en diverse andere 'Oulipiens' hielden zich beroepsmatig met wiskunde bezig zoals Paul Braffort en ook Jacques Roubaud op wie ik verderop terugkom. Het 'bijbeltje' van Oulipo (*Oulipo, la littérature potentielle* verschenen bij Gallimard in 1973 in de pocketreeks 'idéés') heeft als ondertitel 'Créations, Re-créations, Récréations' en deze geeft goed de combinatie van constructieve en ludieke aspecten weer. Met een knipoog naar de surrealisten opent het boek met een tweetal manifesten. In het Eerste Manifest schrijft Le Lionnais onder andere:

> Elk literair werk ontstaat vanuit een bepaalde inspiratie (als je de schrijvers tenminste mag geloven) die zich dan zo goed en zo kwaad als het kan moet schikken naar een reeks 'contraintes', verplichtende regels, en 'procédures', methodes, die in elkaar passen als een set matrouschka's. Regels betreffende het vocabulaire en de grammatica, regels voor de roman (verdeling in hoofdstukken et cetera) of voor de klassieke tragedie (de regel van de drie eenheden), algemene versregels en regels voor vaste vormen zoals het sonnet. [...] Moet de mensheid erin berusten en er zich mee tevreden stellen om nieuwe gedachten maar steeds weer in de versvorm van het verleden te gieten? Dat geloven wij niet. Wat sommige schrijvers al op hun eigen manier hebben ingebracht, met talent of zelfs met genie, maar dan toch slechts bij gelegenheid (het creëren van nieuwe woorden), of alleen op een favoriet gebied (tegendraadse rijmen[1.]), of weliswaar fanatiek maar in één richting (lettrisme[2.]), dat wil Oulipo systematisch en op wetenschappelijke manier gaan aanpakken zonodig door gebruik te maken van de diensten van computers.[3.]

Dit laatste zal met name uitgewerkt worden binnen een uit de Oulipo voortgekomen groep, de Alamo, 'Atelier de Littérature Appliquée à la Mathématique et à l'Ordinateur' opgericht in 1981.

Wat betreft de relatie met de wiskunde voegde Le Lionnais nog de volgende bewering aan zijn manifest toe: 'De wiskunde - en meer in het bijzonder de abstracte structuren van de moderne wiskunde - openen talloze wegen die verkend kunnen worden, zowel vanuit de Algebra (het zoeken van nieuwe compositieregels) als vanuit de Topologie (ideeën over nabijheid, geslotenheid of openheid van teksten).' Dit laatste veld van mogelijkheden is een van de aandachtsgebieden bij uitstek van Georges Perec die al in de jaren zestig een van de productiefste Oulipiens werd. Bij hem zullen topologie en topografie een hoogst originele verbintenis aangaan,

waarbij de beleefde ruimtelijke werkelijkheid en formele wetmatigheden in hun samengaan een uniek spanningsveld creëren. De bekendste voorbeelden zijn ongetwijfeld te vinden in *La Vie mode d'emploi* en in *W ou le souvenir d'enfance*. In het eerste boek worden vele verhaallijnen uitgezet en volgens precieze wetmatigheden met elkaar verbonden uitgaande van het appartementengebouw gelegen aan de rue Simon-Crubellier. Perec droeg deze ‘encyclopedie’ van het moderne leven op aan Que-

neau en formuleerde als volgt zijn vertrekpunt: ‘Ik stel me een appartementengebouw voor in Parijs waarvan de voorgevel is weggenomen zodat van de begane grond tot aan de zolderkamers alle vertrekken aan de voorkant in één keer en allemaal tegelijk zichtbaar worden’. Het eiland uit *W* is ook tot in de kleinste details op basis van regels ingericht die in dit geval een totalitair universum afbakenen waarvan de referentiële oorsprong in de concentratiekampen van de Tweede Wereldoorlog gezocht moet worden.

Ruimten rondom

Het citaat over de ‘openstelling’ van nummer 11 in de rue Simon-Crubellier ontleende ik aan *Espèces d'espaces*, gepubliceerd in 1974, waar ik hier nader op wil ingaan. Het is een van de meest persoonlijke en algemeen geliefde teksten van Perec. Dit blijkt ook wel uit het feit dat in maart van dit jaar in het Théâtre Malakoff een nieuwe toneelversie ervan werd opgevoerd met Elisabeth Catroux en François Clavier onder regie van Cécile Backès en dat de avond die de televisiezender Arte op 16 maart aan Perec wijdde als hoofdschotel een film had, gebaseerd op *Espèces d'espaces*, gedraaid door Bernard Quisanne die ook *L'Homme qui* dort verfilmde. Op eigen wijze dwaalde Quisanne langs de plaatsen die Perec dierbaar waren en probeerde in een filmische lijn zijn lectuur van de tekst weer te geven. In Nederland verscheen het boek bij de Arbeiderspers met als titel *Ruimten rondom*. Deze vertaling sluit goed aan bij een basisgegeven van de tekst dat bestaat uit het in elkaar schuiven van opeenvolgende, elkaar steeds insluitende ruimten, waarbij het eerste idee van een ruimte een vierkant getrokken rond de leegte is (ontleend aan Lewis Carroll). Toch gaat er ook iets verloren door het ontbreken van de term ‘Espèces’ [letterlijk: ‘soorten’] die niet in de vertaling te horen is. Ik denk daarbij allereerst aan het taxinomische karakter van de ruimtebeschrijving; alles begint met indelen en het nauwkeurig opsommen van details die het mogelijk maken een plaats te determineren. Anderzijds kan ik mij goed voorstellen dat de naam van de straat waar Perec in de zomer van 1973 ging wonen toen hij net aan deze tekst begon te werken een zekere rol heeft gespeeld: 13 rue Linné (hij zou daar tot zijn vroege dood in 1982 blijven wonen). Linneus is immers bij uitstek de vader van het onderbrengen van de natuur in families en *espèces*[4]. Op nummer 9 van diezelfde straat was trouwens het bureau van uitgeverij Galilée waar Paul Virilio Perec een bijdrage vroeg voor een nieuwe reeks, ‘L'Espace critique’. Perec had al met Virilio samengewerkt voor het tijdschrift Cause Commune dat zich ook als doel stelde een nieuwe manier te vinden om de leefomgeving van de mensen te beschrijven. In zijn bijdragen aan dat tijdschrift benadrukte Perec al wat hij in *Espèces d'espaces* verder zal uitwerken, namelijk dat je beginnen moet met het inventariseren van de meest bescheiden onderdelen van die omgeving om de waarheid op het spoor te komen. Rue Linné nummer 13, waar op het papier geduldig en gevoelig de ruimte wordt afgetast, kan dan als tegenwicht dienen voor de plaatsen die door de leegte werden verzwolgen zoals de Rue Vilin waarvandaan zijn moeder werd weggevoerd naar Auschwitz (en die in de verfilming van *L'Homme qui dort* terugkeert) of de ondenkbare stilte van de gaskamers. De beschrijving van het appartement zou trouwens heel goed aan de tekst kunnen worden toegevoegd als zijn concrete bakermat, een ruimtelijke weergave van Perecs instelling ten opzichte van het leven: de drie vertrekken lagen in het verlengde van elkaar en er was geen gang; de eerste kamer diende als ontvangstruimte voor mensen die hij niet kende, de tweede was voor het samenzijn met vertrouwde personen en de derde, helemaal achteraan, was voor

hemzelf. Hoewel het schrijven van *Espèces d'espaces* een opdracht was die Perec graag aannam vanwege zijn precaire financiële situatie, was het toch zeker ook een onderwerp dat hem na aan het hart lag Het sluit bijvoorbeeld nauw aan bij zijn eigen project *Lieux, Plaatsen*, dat eruit bestond dat hij een twaalftal plekken in Parijs van jaar tot jaar telkens wilde bezoeken om hun en zijn ontwikkeling in tastbare details te (be)grijpen (hij schrijft hier ook over in *Espèces d'espaces*). Ook in zijn nieuwe boek wil hij trachten de ruimte die wij niet meer zien, maar alleen passief ondergaan, de ruimte waar men blind voor is geworden, nieuw te maken door te trachten sporen vast te leggen van de plaatsen waar die ruimte 'breekt, af buigt, losraakt of bijeenkomt' zoals hij op de achterpagina schrijft en hij gaat daar verder:

> het probleem is niet om de ruimte uit te vinden en nog minder om ze opnieuw uit te vinden, maar om

> er vragen aan te stellen, of, simpeler nog, om die ruimte te lezen, want wat wij alledaags noemen is niet vanzelfsprekend maar gehuld in duisternis: een vorm van blindheid, een soort gevoelloosheid.

Het antwoord dat Perec hierop wil geven kan volgens hemzelf gedefinieerd worden als het 'dagboek van iemand die de ruimte gebruikt'.

De opbouw van het boek is dus systematisch volgens het principe van de insluiting: vanaf de pagina bereiken wij achtereenvolgens het bed, de kamer, het appartement, het huis, de wijk, de stad, het platteland, het land, Europa, de wereld en DE RUIMTE. Deze globale indeling berust niet alleen op de blik van de schrijvende topograaf, maar weerspiegelt tevens een jeugdherinnering zoals velen die zullen herkennen, die namelijk van de kleine Georges die in een agenda van Gibert als volgt zijn adres noteert:

> Georges Perec
> 18, rue de l'Assomption
> Escalier A
> 3^{e} étage
> Porte droite
> Paris 16^{e}
> Seine
> France
> Europe
> Monde
> Univers

Zo ziet men hoe het project van de schrijver en het verlangen uit zijn jeugd bij elkaar komen.

Ombuigingspunt

In de lijst van onderwerpen werd verder al duidelijk dat de omsluiting niet perfect kan zijn en noodzakelijkerwijs breekpunten kent, zoals de overgang tussen de pagina, die niet alleen de kleinste eenheid is, maar ook de meest omvattende, en het bed, tussen de ruimte van het schrift en die van de schrijver (met in 'le lit', het bed, ook als bijklank 'lit', leest, daar waar het lezen begint, die volstrekt oncontroleerbare ruimte voor de schrijver, die hij toch steeds wil bedwingen[5.]). Van de andere kant DE RUIMTE, die als eindpunt van de ruimtes kan figureren, maar ook als hun gemeenschappelijke deler. Aan beide uiteinden van de tocht zien wij een proces van paradoxale identiteit/onteigening, iets is zichzelf en tegelijk zijn verwekker, een soort *invaginatie*, of een slak die in zijn huisje glijdt.

Ook binnen de andere hoofdstukken is er voortdurend een vruchtbare spanning aanwezig tussen de opsommingen en af bakeningen van de geometrische geest en de tussenkomst van het afwijkende, het hoogst individuele, het fantastische, dat de breuklijn van het verlangen openlegt. Het clinamen, het ombuigingspunt, kan heel divers van aard zijn, maar telkens gaat het erom de grens aan te geven waar aftasten in strelen overgaat, verkennen bekennen wordt, de lijst een litanie, de inventaris een gedicht.

David Bellos noteert in zijn biografie van Perec [*Georges Perec une vie dans les mots*, Seuil, 1994] dat naar aanleiding van de psychoanalyse die Perec bij J-B.

Pontalis volgde, deze laatste van mening was dat de geest van zijn patiënt ‘déraillait’ [ontspoorde], als hij zich concentreerde op specifieke plaatsen. *Espèces d'espaces* maakt het mogelijk deze opmerking in een breder verband te plaatsen en daardoor van een heel andere waarde te voorzien. ‘Détailler’, opsommingen maken, sporen verzamelen, leidt tot ‘dérailler’ als de verbeelding gevoed door het verlangen ontspoort, maar dan wel als beoogd resultaat van de reis, als teken van de vrijheid van de kunstenaar.

In het hoofdstuk over de wereld drukt Perec het zelf als volgt uit: ‘De wereld doorkruisen en er in alle richtingen doorheen trekken, daardoor leer je uiteindelijk toch maar een paar aren grond, een paar stukken van de aarde kennen’. Wanneer je de wegen, de stations en de luchthavens, de panorama's en de hele massa aan kunstwerken achter je hebt gelaten, blijven enkele details hangen,

> drie kinderen bijvoorbeeld die rennen op een volkomen witte weg, of een huisje aan de rand van Avignon met een ooit groen geverfde halfopen houten deur, de silhouetten van de bomen boven op een heuvel in de buurt van Saarbrücken, vier dikke grappenmakers op het terras van een café in een buitenwijk van Napels, de hoofdstraat van Brionne, in de Eure, twee dagen voor Kerstmis, tegen zes uur 's avonds, de frisheid die een open galerij op de markt van Sfax uitstraalt, een piepkleine dam in

> een Schots loch, een slingerende weg nabij Corvol-l'Orgueilleux... En daarmee gepaard gaande, het onwrikbare, onmiddellijk aanwezige en tastbare gevoel van de concrete tegenwoordigheid van de wereld.

Het hoofdstuk over de pagina leidt natuurlijk tot visuele exploitatie, bijvoorbeeld van tekst in de marge, van de voetnoot of van ‘espaces’, spaties, die je ook kunt zien als ‘overstapjes’, alsmede tot een lange reeks voorbeelden uitgaande van de bewering dat ‘slechts weinig gebeurtenissen niet een of ander geschreven spoor nalaten’. En dan volgt tegen het eind een soort ideaalbeeld, een geruststellend beginpunt voor alle ruimtelijke beschouwingen: de modelkaart zoals je die aantrof in de oude uitgaven van de *Petit Larousse Illustré* en waarop in een denkbeeldig landschap zo'n vijfenzestig geografische begrippen werden geïllustreerd. En niets weerhoud je ervan, schrijft Perec, om je ogen te sluiten en deze zuiver papieren ruimte tot leven te laten komen, met auto's en boten, kinderen die spelen, een postbode die op zijn fiets moeizaam een helling oprijdt, boerinnen die de kippen graan voeren; met studenten, boekhouders en pianisten ook en natuurlijk met ‘schrijvers die gezeten aan hun tafel, bedachtzaam en geconcentreerd, woorden aan woorden rijgen’. Zo'n voorstelling is als een ‘oude schoolplaat’, ‘een ruimte die geruststelt’ lezen wij dan ten slotte.

De ontbrekende ruimte van de kinderjaren

Via het bed, omgeven door de talrijke parafernalia van ‘l'homme couché’, belanden we in de kamer en lezen daar een van de belangrijkste sleutels van het hele project: kamers hebben op Perec de uitwerking van de madeleine van Proust, de herinnering aan een kamer uit het verleden wordt onmiddellijk gevuld en van geuren en kleuren voorzien, zoals die kamer uit 1954 toen hij in Rock in Cornwell logeerde. Meer in het algemeen, stelt hij, is *Espèces d'espaces* de precieze uitwerking van de paragrafen 6 en 7 van het eerste hoofdstuk uit Prousts *Recherche*.[6.] Hier beschrijft Prousts verteller hoe bij het wakker worden ‘alle dingen, landen, jaren’ in een grote werveling om hem heen draaien en hoe vervolgens de herinnering van het lichaam, ‘het gevoel in de zij, in de knieën, in de schouders’, een bepaalde kamer, zelfs vóór alle gedachten die hij zich vormen kan, herschept. Deze concrete verankering die Proust dan overzet in de muzikaliteit van zijn tekst is ook steeds het uitgangspunt van Perec en ik denk dat het heel belangrijk is te onderstrepen dat de eerste kamer die zo door de verteller van de *Recherche* wordt uitgebeiteld in paragraaf 6 tot de verzuchting leidt: ‘Nou ben ik toch in slaap gevallen, hoewel mama niet is gekomen om mij wel te rusten te wensen’. Wat allereerst opgevuld moet worden is deze verlatenheid en zo zal de catalogus van kamers die Perec zich voorneemt verder uit te werken ook zeker tegenwicht moeten bieden tegen de leegte van de vroegste jaren waarvan de kamers ‘hun vormen verliezen in het uniforme grijs van de slaapzaal op het internaat’.Zoals de naam het al zegt, is het appartement het deel van een huis waar men zijn eigen plek heeft, het stuk ruimte dat bij iemand hoort, waar plaats en persoon aan elkaar toebehoren [appartenir]. Daarom ook schrijft Perec eerst over een oude dame die naast hem woonde en al zeventig jaar op dit adres verbleef. Zij kwam niet meer verder dan de overloop en toen hij een keer binnen mocht zag hij dat ze ‘leefde tussen hele donkere meubelen, die ze onophoudelijk opwreef’. De tegenhanger hiervan is een vriend die als plan had een maand lang op een vliegveld te verblijven. Waar is een eigen plek te vinden tussen complete vergroeidheid en

absolute anonimiteit? Als je een appartement onbevangen bekijkt, is het niet meer dan een serie kubussen waar een functie aan gegeven wordt. Om het te zeggen met de zin die Perec (met een knipoog) als fraaiste van het boek aanmerkt: 'Wat mij in elk geval opvalt is dat bij de standaardindeling van appartementen vandaag de dag de functionele dimensie functioneert volgens een eenduidige, gefaseerde en etmaalgebonden methode.'[7] Dit wordt onder ander geïllustreerd aan de hand van een dagrooster à la Prévert naar tijd, persoon en plaats met bijvoorbeeld: '13.30 Moeder doet de afwas in de KEUKEN' en '22.00 Vader en moeder gaan naar bed in hun SLAAPKAMER'. De camera van de topo-analyse registreert nauwkeurig elk onderdeel. Maar dan gaat de Oulipien die Perec is over tot een *exploration potentielle:* het zou ook heel anders kunnen. Je zou de indeling kunnen maken naar aanleiding van de relaties die er spelen of op grond van de verschillende zintuigen die

aan bod komen. Ook een verdeling naar de dagen van de week valt te proberen (een vrijdagkamer is niet vreemder dan een weekendhuis per slot van rekening) of een thematische opzet (zoals men ze wel in de chique bordelen aantrof). De rol in huis van deuren, trappen en muren wordt ook onder de loep gelegd en de eindeloze reeks handelingen die nodig is bij het verhuizen.

Maar midden in dit hoofdstuk, als een verloren centrum tussen de reële en potentiële ruimtelijke lijnen, opent Perec de vraag naar een 'nutteloze ruimte'. Dit zou vereisen dat men zich NIETS kan voorstellen, maar dat is feitelijk onmogelijk, want voor je het weet schets je alweer contouren, een omtrek. Je kunt er waarschijnlijk alleen indirect over denken als aan de onvindbare kamer in een groot kasteel of zoals bij het kijken naar een prent van Escher of een schilderij van Magritte. Dat doet me denken aan een beeld uit de film *L'Homme qui dort* waar de hoofdpersoon voor *La Reproduction interdite* van Magritte staat (het omgedraaide spiegelbeeld).

> Ik heb nooit echt een bevredigend resultaat bereikt. Maar ik denk dat ik toch mijn tijd niet helemaal vergeefs heb besteed aan pogingen om die onwaarschijnlijke grens te overschrijden: mijn inspanning laat iets doorschijnen, heb ik de indruk, dat wezenlijk is voor de betekenis van het woord 'bewoonbaar'.

Men kan ook veronderstellen dat de imaginaire constructies die worden afgezet op de grenslijnen van de werkelijkheid, een uitdrukking zijn van het eindeloze zoeken naar de ontbrekende ruimte van de kinderjaren, van de geborgenheid bij de moeder, een bezwering ook van de ruimte van het absolute NIETS dat de Shoah beoogde. Het woord 'habitable' dat Perec hier gebruikt vindt namelijk ook zijn keerzijde in de paragraaf 'inhabitable', de voorlaatste van het boek waar een serie meer algemene voorbeelden culmineren in een brief betreffende de aanleg van een groenstrook bij de verbrandingsovens in Auschwitz, gedateerd 6 november 1943 (overgenomen uit een boek van David Rousset). Op 11 februari 1943 was Perecs moeder vanuit Drancy op transport gesteld naar Auschwitz.[8.]

De obsessieve blik

Het hoofdstuk over het gebouw waarin het appartement zich bevindt, wordt door de auteur benut om te verwijzen naar zijn project dat zal uitmonden in *La Vie mode d'emploi*. Hij vermeldt ook de formele vertrekpunten van deze onderneming: 'polygrafie van het paard - ook nog eens aangepast aan een schaakbord van 10 × 10 -, pseudo-quenine met functie 10, orthogonale latijnse vierde macht met functie 10'. Voor wie hier een (schier eindeloze) zijweg wil inslaan zij verwezen naar de roman(s) van Perec en naar het 'Cahier des charges' daarbij, in 1993 uitgegeven door H. Hartje e.a. Vervolgens beschrijft Perec het schilderij van Saül Steinberg dat hem onder andere inspireerde en geeft een lange opsomming van wat er allemaal te zien is in dit 'opengeritste' huis (termieten en asbakken inbegrepen). Hij laat zien hoe de blik die zich concentreert steeds meer details onderscheidt en ook de verhalen gaat raden die achter de poses zitten. De grote inspiratiebron voor deze obsessieve blik is te vinden in *La* Vue van Raymond Roussel, dat onlangs opnieuw bij Pauvert is verschenen in een kritische uitgave. Het is de minutieuze beschrijving in gebeitelde alexandrijnen van een strandgezicht gevat in een pen (vergezeld van enkele

soortgelijke gedichten) waarbij reusachtig uitvergrote details als de knop van een wandelstok een ‘eigen leven gaan leiden’. Roussel is een van de grote intertekstuele bronnen voor *La Vie mode d'emploi*[9] en ook in *Espèces d'espaces* komt hij expliciet voor. Daarvoor moeten we naar de algemene ruimtelijke beschouwingen aan het eind van het boek waar onder de kop ‘La Conquête de l'espace’ het ‘rijdende huis’ van Roussel beschreven wordt (een deel van een artikel uit de *Revue du Touring-Club de France*). Het voertuig, een voor die tijd zeer geavanceerde caravan, is voorzien van alle gemakken van de vertrouwde ‘home’ en de auteur zou van zijn tochten ‘onvergelijkelijke indrukken’ mee hebben teruggebracht. Deze laatste dan toch waarschijnlijk niet zozeer vanuit de buitenwereld (meestal waren de gordijnen dicht), als wel met betrekking tot het perfect functioneren van zijn mechanisme en de persistentie van zijn ‘chez soi’. De hang naar perfectie en de totale inzet van Roussel om een wereld in woorden te scheppen die alle leegte opheft hebben Perec zeer aangesproken. Ik denk dat in de inhoudsopgave de zetduivel heeft toe-

geslagen: daar staat te lezen ‘la maison de M. Raymond Reussel’ wat Roussel wellicht geamuseerd zou hebben; zo ‘rijmt’ zijn naam immers met het werkwoord ‘réussir’, succes hebben!

De beschrijving van de straat gaat weer uit van een nauwkeurige inventarisatie, maar de auteur dwingt zichzelf steeds eenvoudiger vragen te stellen aan zijn omgeving, want doorgaans zijn wij niet in staat om de dingen te zien. Dus

> moet je nog rustiger te werk gaan, het verstand als het ware uitschakelen. Je dwingen om op te schrijven wat geen belang heeft, wat volkomen evident is, allergewoonst, zonder enige glans. De straat proberen te beschrijven, waarvan ze gemaakt is, waartoe ze dient. De mensen op straat. De auto's .. de huizen...de winkels ... de cafés.

Of minutieus opsommen wat er allemaal bij komt kijken als iemand een auto langs de straat parkeert. Perec had de lezer een uitgangspunt laten zien in het stukje dat hier net aan vooraf ging en waarin hij beschrijft hoe twee blinden door de Rue Linné lopen. Afdalen dus in de eigen blindheid om de verblinding van beelden te bezweren: zo kun je trachten te begrijpen van waar je kijkt en waarom. Op prachtige wijze geeft Perec dan aan hoe dit infra-kijken, meer dan de wildste verbeelding, opent op een fantastische wereld:

> Doorgaan... tot de plaats onwaarschijnlijk wordt, totdat je, heel even, het gevoel hebt in een vreemde stad te zijn, of, beter nog, tot je niet meer begrijpt wat er gebeurt of wat er niet gebeurt, tot die hele plaats vreemd wordt zodat je zelfs niet meer weet dat dat een stad wordt genoemd, een straat, huizen, trottoirs....

Daar waar het allervertrouwdste, het allergewoonste, overgaat in het absoluut vreemde is de zetel van het *Unheimliche*, de sfinx van leven en dood. Hier vindt de katabasis van Perec zijn diepste punt met een heel concrete verankering in het Eoceen (afdalend als in de *Reis naar het centrum van de aarde* van Jules Verne, ook een lievelingsauteur). Een fundament en een graftombe, maar uiteindelijk ook de ontmoeting met het *krijt*, zodat een eerste inscriptie mogelijk wordt. En deze gedachte zet zich voort in de dan volgende opzet voor een brief, geschreven in een café, passage die eindigt met de zin: ‘ik denk aan jou je loopt door jouw straat, het is winter, je hebt de kraag van je bontjasje opgezet, je glimlacht van heel ver weg [...]’. Een jaar na *Espèces d'espaces* publiceert Perec *W ou le souvenir d'enfance*. De onmogelijkste plaats van dit boek, daar waar feiten en fantasmen elkaar ontmoeten wórdt ook weergegeven, tussen deel één en deel twee, door een lege pagina met ditzelfde symbool ‘(...)’, breekpunt en/of hangbrug, ‘mise en abyme’ van schrijven en verlangen in hun oneindig *uitstel*. En die dame met haar ‘manteau de loup’ is van alle tijden en van een radicaal andere tijd, misschien fluistert ze: ‘Mon petit loup’...

Reisgids

Via de wijk komen wij op het niveau van de stad wat natuurlijk allereerst het vertrouwde, geliefde Parijs betekent. Ook hier ligt weer de nadruk op de noodzaak te vereenvoudigen: ‘*Methode*: je zou er of vanaf moeten zien om over de stad te praten, of jezelf moeten verplichten er zo eenvoudig mogelijk over te praten, als

vanzelfsprekend, ongedwongen.' Die laatste term is belangrijk: 'familièrement', als over iets wat je eigen en vertrouwd is en waarbij je dus de terminologie van 'planologen en sociologen' moet vergeten.

Deze instelling van de auteur die overal in het boek terugkomt, wordt door Claude Burgelin [*Georges Perec*, Seuil, 1988] als volgt samengevat: 'De ruimte bedwingen vraagt om koppigheid, aftasten van het terrein, listig te werk gaan. Voor dat laatste moet je de kunst verstaan onverwachte overgangen te creëren die de lezer verrassen. Nooit een en hetzelfde vertrekpunt aanhouden. Vele vragen stellen van allerlei aard. [...] Geduldig het passieve opnemen met de ogen laten overgaan in de activiteit van het schrijven [...] Zoeken hoe je je vertrouwdheid met de ruimte of net de afstand die je voelt, kunt uitdrukken in eenvoudige woorden, in een *naïeve* benadering, door al tastend te zoeken. Dan kun je de directe toon en het ontbreken van poespas terugvinden, die de vragen en de dromerijen uit de kinderjaren zo overtuigend maken.'

Je kunt ook proberen Parijs eens van een andere kant te bekijken, stelt Perec, door met de Baedeker van Londen uit 1907 in de hand de metro te nemen (het lezen in deze Baedeker had met zijn 'onmisbare inlichtin-

gen' al de voorkeur gekregen boven een reis naar Londen) of door enige suggesties van de surrealisten weer op te nemen zoals om de top van de obelisk te vervangen door een kroontjespen van de goede maat. Ook de droom van Flaubert die alle gevels van Parijs fosforescerend wil maken levert een aardige oefening op voor de verbeelding.

Het platteland (de 'campagne') als alternatief van de stad is voor Perec een onbekend gebied dat hij slechts van buitenaf kan benoemen. De vertrouwde intimiteit van het leven in een dorpje is daarom noodzakelijkerwijs een utopie en vindt zijn vervolg in een 'nostalgisch (en vals) alternatief' dat inhoudt:

> Of je wortelen, je wortels terugvinden, dan wel deze zelfvormen, en zo aan de ruimte de plek ontrukken die van jou zal zijn, bouwen, planten, je millimeter na millimeter je 'thuis' toe-eigenen: helemaal in je dorp zijn, weten dat je in de Cevennen thuishoort, inwoner van de Poitou worden.
>
> Of: als enig bezit je kleren hebben, niets bewaren, in veel verschillende hotels verblijven, telkens van stad en van land veranderen; vier, vijf talen zonder onderscheid spreken en lezen; je nergens thuis voelen maar wel overal op je gemak zijn.

De schrijver verkent de grenzen; hij kan noch voorgoed zijn plek bezetten, noch erin berusten steeds te moeten zwerven; hij is als l'Innommable van Beckett die uiteindelijk blijft zeggen: 'Ik kan niet verder, ik moet verder, woorden zeggen zolang die er zijn, tot ze me vinden, tot ze me zeggen...' Het is dan ook kenmerkend dat de laatste tekst waaraan Perec werkte in 1982 een labyrintische speurtocht beschrijft (53 *Jours*, overigens ook weer geïnspireerd door Roussel, namelijk door diens toneelstuk *Poussière de soleils*).

In *Espèces d'espaces* geeft 'le pays' vooral aanleiding om over het verschijnsel grens na te denken; verder kan 'mon pays' in enkele cijfers geresumeerd worden. De 'wereld' tenslotte is de ruimte van het reizen, maar zijn niet alle ontdekkingstochten eigenlijk bedoeld om terecht te komen bij wat je niet verwachtte, wat je je niet kon voorstellen? En dat is niet wat de meeste indruk maakt, het is zelfs niet noodzakelijkerwijs wat vreemd en onbekend is ['l'étranger']: het zou net veeleer het vertrouwde zijn dat je terugvindt, 'l'espace fraternel', de broederlijke ruimte letterlijk, de ruimte waar je de meest vertrouwde onmogelijke vreemde zou kunnen ontmoeten, een broer, een wezen uit een heel ander scenario.

Men bemerkt hoe tot het eind de ambivalentie aanwezig blijft tussen de ruimtes waarin Perec zich beweegt, die hij verkent, en een ruimte die hij in zich draagt en telkens om de hoek ziet opdoemen. De eerste zijn zoals hij in de inleiding opmerkt 'talrijk, versnipperd en van allerlei vorm. Er zijn er tegenwoordig van alle soorten en maten, voor elk gebruik en met alle mogelijke functies. Leven betekent van de ene ruimte naar de andere overgaan waarbij je moet proberen je zo weinig mogelijk te stoten.' Maar de tweede ruimte maakt net dat er steeds weer momenten zijn waarop je tegen de spiegel botst, waarop je je eigen schaduw verdwijnen ziet, waarop je de leegte hoort ademen. Op de laatste pagina komt Perec hier op terug, de wens uitsprekend dat er vaste grond onder zijn voeten zou kunnen zijn:

> Mijn geboorteland, de plek waar mijn familie vandaan komt, het huis waar ik geboren zou zijn, de boom die ik zou hebben zien groot worden (door mijn vader op de dag van mijn geboorte geplant), de zolder van mijn kinderjaren gevuld met ongeschonden herinneringen...

> Zulke plaatsen bestaan niet, en omdat ze niet bestaan is de ruimte een open vraag, niet meer vanzelfsprekend, niet met mij vergroeid, niet eigen. De ruimte is twijfel: ik moet hem altijd blijven merken en van tekens voorzien; hij is nooit van mij, is mij nooit gegeven, ik moet hem telkens weer veroveren.

Heel persoonlijke regels, die ook de bron vormen van de dynamiek en het volledige existentiële engagement van Perec in zijn teksten, waarvan het steeds duidelijker wordt dat zij tot de belangrijkste van de laatste halve eeuw behoren. *Espèces d'espaces* is een soort reisgids in dat fascinerend universum.

Register

Het spreekt vanzelf dat in een boek als dit de eigen ruimtelijkheid een niet te verwaarlozen rol speelt. Dit is met name ook het geval bij de ‘omlijsting’. De kaft bijvoorbeeld toont als illustratie een gedraaide portulaankaart uit de zestiende eeuw met de kusten van

Guinea[10]. Een spinnenweb van lijnen voert de blik met zich mee. Daarbinnen vormen de Inhoudsopgave en de al genoemde 'lege' tekening van Lewis Carroll ('De kaart van de Oceaan' uit *De Jacht op de Snark*) een verder omhulsel. Wanneer men nog een dubbele deur opent, komt men - nog altijd voordat men het voorwoord bereikt of het einde van de tekst- bij een ruimtelijk gezien heel bijzondere ingang. Pagina 11[11] is als een grote totempaal die in de vorm van 52 x het woord ESPACE oprijst met links en rechts aanhangsels (rechts duidelijk meer - 36/15 - maar korter) van 'espace libre' tot 'l'odyssée de l'espace'. In het midden houden 'la conquête de l'espace' en 'espace mort' elkaar in evenwicht.

De tegenoverliggende ruimte aan het eind van het boek wordt ingenomen door een 'répertoire', een register. Maar het is wel een vreemd 'répertoire': dit houdt namelijk gewoonlijk een systematische inventaris in, een methodisch opgezet netwerk van vindpunten; bij Perec treffen we echter een 'register van een aantal in dit boek gebruikte woorden' aan, zo'n tweehonderd alfabetisch gerangschikte woorden en eigennamen waarvan de keus zeker niet evident is en die zo uitnodigen tot flaneren eerder dan tot een nauwkeurig uitgestippelde expeditie[12]. Neem je bijvoorbeeld 'os' [bot] dan word je verwezen naar pagina 91 waar bij de surrealistische aanpassingen van 'de stad' (ik vestigde al de aandacht op de obelisk) ook vermeld staat: 'De leeuw van Belfort: hem een bot geven om op te knagen en hem naar het westen draaien'[13]. Meer in het algemeen blijkt uit de lijst het toevallige en speelse karakter van herinneringen en ontmoetingen met een grote knipoog naar de meester in dit soort opsommingen: Borgès. Categorieën en systemen monden uit in bizarre vergezichten of in hoogst individuele bijzonderheden zoals in het *Woordenboek der Natuurlijke Historie*. Terwijl de opbouw van *Espèces d'espaces* beantwoordde aan een duidelijke methodiek, laat het register in zijn schijnbare (alfabetische) logica net een opening zien naar de heterocliete wereld van associatieve en affectieve verbanden (Freud heeft er dan ook zijn plaats, net als 'graffiti' overigens). Technische termen en mathematische formules worden omringd door woorden uit een heel ander register (zoals 'rechthoekig parallellepipidum' tussen 'paradijs' en 'knaapje' ['patère']. Slechts één woord heeft twee verwijzingen: 'cerises' [kersen]. De ene keer gaat het om wat je zoal in de wijk kunt gaan kopen: de krant, sigaretten, waspoeder, een kilo kersen... en op de tweede pagina besluit Perec er een paragraaf mee over wat het platteland voor hem kan betekenen: onder andere dus, en uiteindelijk, 'de nostalgische gedachte aan kersen, gegeten in de boom'. Zwervend van het overzicht en de formules naar de plaatsen van nostalgie, maar dan ook steeds verder weer: zo ziet deze *odyssée* er uit.

Niets verhindert overigens de lezer om zijn eigen register te schrijven naargelang zijn ontmoetingen, zijn verrassingen, zijn afdwalen. Zo zou ik voor pagina 71 naast 'graffiti' en vruchtenkoekjes best wel de term 'plaques' willen opnemen die de nummerplaten van de auto's aanduidt. Bij zijn programma betrekt de auteur het kijken naar deze nummerplaten, waarbij hij zich voorneemt een onderscheid te maken tussen auto's uit Parijs en andere. Het is niet alleen mijn eigen verleden, waarin de nummerplaten mijn verbeelding menigmaal meevoerden, dat mij hiertoe brengt, maar ook het feit dat een andere 'oulipien' die in vele opzichten dichtbij Perec staat, namelijk Jacques Roubaud, hierin een belangrijk baken ziet bij zijn explorations van de stad. Aan het eind van zijn boek *Mathématique:* uit 1997 dat het derde deel van een reeks vormt geeft hij alvast een voorproefje van deel vier waarin hij een wandeling door Parijs beschrijft ('Door Parijs lopen, zonder echt een doel te hebben, zonder verplichtingen, geeft de poëzie zijn kans'). Hij noteert de nummers

van de auto's om het spookbeeld van hun altijd massalere aanwezigheid te bezweren [p.279], maar merkt op dat zo'n rijtje uiteindelijk ook weer een gedicht oplevert.

De paradox als embleem

Jacques Roubaud, die in Nederland een zeker succes had met zijn speelse verhalenreeks over de Mooie Hortense (geschreven in het verlengde van Queneaus *Pierrot mon ami*) en met zijn optredens bij Poetry International, combineert op unieke wijze zijn achtergrond als wiskundige en zijn liefde voor de poëzie. Hij schreef o.a. studies over de troubadours en over de geschiedenis van het alexandrijn en publiceerde sinds de jaren zestig een tiental bundels. Voor zijn latere werk is vooral de dichtbundel *Quelque chose noir* uit 1986 van essentieel belang. Hij verwerkt er de rouw

in om zijn overleden levensgezellin en ondervindt/toont er tevens dat dit rouwproces onzeglijk en eindeloos zal zijn. Hier ontwaart men natuurlijk een diepere verwantschap met de auteur van *W*. De afgelopen vijftien jaar hield Roubaud zich ook vooral bezig met een groots *work in progress* waarvan tot nu toe drie delen verschenen zijn: *De grote brand van Londen, Het Circuit* en *Mathématique:*. Dit werk is de ware voortzetting van de grote autobiografische teksten van de twintigste eeuw, een brug ook naar een nieuw millennium. Zij maakt deel uit van die autobiografieën die, ver van elke narcistische zelfverheerlijking, hun eigen criteria ontwikkelen om rekenschap te geven van een persoonlijke intimiteit in zijn ontmoetingen met de wereld (van Gide tot Leiris, van Sartre tot Sarraute, van Yourcenar tot Duras).

Drie factoren zijn hierbij van eminent belang: het idee van een 'project', het voortdurend ontwikkelen en bijstellen van de regels van die onderneming, en de reflectie betreffende de herinneringen en hun inbedding in de tijd - dat alles omringd door een reële aanwezigheid van de auteur die blijkt uit een fundamentele eerlijkheid en het constante zoeken naar waarachtigheid. Het (existentiële) project is in feite wat vóór alle schrijven reeds opgegeven werd (opgegeven moest worden) en wat zo de ongrijpbare origine van het schrijven vormt; zo ook is een fictief verhaal, geschreven volgens de regels van de kunst, onhaalbaar gebleken en vordert de tekst noodzakelijkerwijs langs lijnen van proberen en aftasten. Met zijn systeem van afsplitsingen en invoegingen, van tussenvoegsels en verwijzingen, gaat het verhaal voort langs de wegen van een labyrint, draait rond langs de lussen van een veelvormige spiraal, vindt zijn planning in de berekende wanorde van een gigantische werkplaats. Alleen op die manier kan het fascinerende en bedrieglijke spel der herinneringen zich ontplooien in een tekst die zich steeds bewust is van zijn onophoudelijke verglijdingen. De derde 'branche', *Mathématique:* beschrijft de invloed van de wiskunde op het leven van Jacques Roubaud die deze materie ook vele jaren aan de Universiteit heeft onderwezen. Het gaat dan allereerst om de 'Revolutie van Bourbaki' (de verbreiding van de moderne wiskunde, met name gebaseerd op de verzamelingenleer, door een collectief dat schreef onder het pseudoniem Nicolas Bourbaki) en wij ontdekken hoe de topologische opzet die eraan ten grondslag ligt zich een weg baant in, doorsijpelt in het project van een bestaan, de lijnen van een toekomstvisie uitzettend. Dit grijpt plaats tegelijk met het bedenken van een weg om de wereld te begrijpen, een poging om wetmatigheden te ontdekken met name in de wijze waarop schrijven vorm kan krijgen evenals in het opsporen en vastleggen van de elkaar steeds verdringende, bevruchtende, doorkruisende en veranderende herinneringen. Deze onderzoekingen aangaande het schrijven leiden naar kruispunten waar het universele en het hoogst persoonlijke elkaar ontmoeten, aanraken, beroeren, waar ze zich met elkaar vermengen of elkaar mislopen. *Mathématique:* dat is ook, zich uitbreidend als kringen in het water, speels en aantrekkelijk, een combinatie van leven en lezen, van ontmoetingen en dromen, van momenten van verbijstering en van ogenblikken van extase: zoals het kijken naar het meisje met de violette ogen op het andere metroperron, het leven van de dienstplichtige soldaat Roubaud in Algerije waar hij van nabij de ontploffing van de eerste Franse atoombom meemaakt, de speurtochten in de doolhoven van de Bibliothèque Nationale, de aanwezigheid van vrienden en lotgenoten en hun verdwijnen, soms onverhoeds, aan de horizon van het leven, de hitte in Parijs in augustus, de sfeer in de collegezalen en de 'discrete charme' van een wiskundige formule (de frenesie ook die de brave wiskundigen bevangt als Fermat 'wankelt'). Het bouwwerk is vooral veelzijdig met verborgen kamers en gangen die steeds weer wegbuigen, met stukken die elegant de gulden snede of de reeks van Fibonacci ter uitvoering brengen, maar ook met spelonken waar het spookt en open trappen à la

Piranesi, met plekken waar de harmonie ineenstort volgens de catastrofe-theorie[14.], met in het centrum ook een nieuwe versie van de paradox die vertelt hoe Achilles telkens weer zijn onmogelijke overwinning op de schildpad bevecht (en in de spiegel de glimlach van Gödel die wijst op de onmogelijkheid het laatste woord te hebben, de definitieve waarheid van een uitspraak aan te tonen).

Deze paradox en al die paradoxen die het leven smaak en kleur geven, maar die ook het niet eindigend smachten en zoeken voeden, zijn het embleem van de experimentele literatuur van de twintigste eeuw, van Samuel Beckett tot Claude Simon, van Cioran tot Blanchot, van Jacques Roubaud tot Georges Perec.

Sjef Houppermans is docent Franse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden

Eindnoten:

1. Le Lionnais doelt hier op de gewoonte van Paul-Jean Toulet om in zijn kwatrijnen versregels van ongelijke lengte met elkaar te laten rijmen (b.v. 8a, 6b, 8b, 6a). Zo wil deze de broosheid van voorbijgaande momenten verbinden met de perfectie van zijn versvorm. Voorbeeld:

J'ai vu le Diable, l'autre nuit;	Ik zag de Duivel, deze nacht
Et, dessous sa pelure,	En onder de deken,
Il n'est pas aisé de conclure	Is toen niet zo vlug gebleken
S'il faut dire: Elle, ou: Lui.	Of hij of zij daar wacht.

Paul-Jean Toulet, *Les Contrerimes* (1921).

2. Verskunst gebaseerd op onomatopeeën en letterbeeld. Cf. Isidore Isou, *Qu'est-ce que le lettrisme?* (1947).
3. Alle vertalingen in dit artikel zijn van mijn hand.
4. Men kan ook de echo horen van de titel *L'Espèce humaine* van Robert Antelme, een van de belangrijkste Franse boeken over de concentratiekampen uit de Tweede Wereldoorlog waarover Perec in 1963 een artikel schreef in het tijdschrift *Partisans*.
5. Aan Michel Leiris ontleent Perec de gelijkstelling *lit = île* die verder deze paragraaf organiseert.
6. Waarbij humor niet hoeft te ontbreken zoals blijkt uit het motto dat 'le lit' opent: *Longtemps je me suis couché par écrit* Parcel Mroust.
7. 'Ce qui m'apparaît, en tout cas, c'est que dans la partition modèle des appartements aujourd'hui, le fonctionnel fonctionne selon une procédure univoque, séquentielle et nycthémérale.'
8. Hoe achter en door alle programmatische en formele aspecten van het werk van Perec overal deze fundamentele persoonlijke problematiek doorklinkt blijkt ook uit het prachtige proefschrift van Manet van Montfrans, *Georges Perec La Contrainte du réel*; Amsterdam, Rodopi, 1999.
9. Zie voor de band Roussel-Perec: B. Magné, *Perecollages*, Toulouse, 1989.
10. De wolkenhemel van de Nederlandse uitgave, die een soort embleem van een boek omsluit, is veel statischer. Op de Franse voorkant staat verder beneden nog de naam van de uitgever, 'éditions galilée': dit 'rijmt' in het Frans met de naam van Galileo Galilei, een gegeven dat de opmaak lijkt uit te buiten.
11. De nummers 11 in dit artikel vormen een reeks: 11-2-1943; 11 rue Simon-Crubellier; de ruimte *tussen* de nummers 9 en 13 van de Rue Linné; de pagina van de totempaal.
12. *Le Flâneur des deux rives* van Apollinaire hoort ook ongetwijfeld bij de inspiratiebronnen van Perec, evenals *Le Paysan de Paris* van Aragon waarvan onlangs een fraaie vertaling in het Nederlands is verschenen.
13. Het is waar dat die leeuw al een vreemde eend in de Parijse bijt was.
14. Ook René Thom, de vader van de catastrofe-theorie was een 'compagnon de route' van Oulipo.

Yves van Kempen en Colette Krijl
‘Vier wamm!’
Over *De telduivel* van Hans Magnus Enzensberger

‘Ik ben nooit graag naar school gegaan,’ bekent Hans Magnus Enzensberger tot tweemaal toe in ‘Pleidooi voor de huisleraar’, een met veel fantasie geschreven essay dat in zijn bundel *Lof van de Inconsequentie* (1990) staat. ‘Maar,’ zo voegt hij er na zijn tweede verzuchting aan toe, ‘ik heb altijd graag iets nieuws geleerd.’ En hij weet ook waarom. Bints eis aan de leraar dat hij ‘zich niet inleeft in het kind, dat hij niet daalt’, maar dat het kind zich ‘inleeft in de leraar, dat het klimt’, moet hem in zeker opzicht een gruwel zijn geweest. Daartegenin formuleert hij gedecideerd dat ‘de leraren er voor de leerlingen zijn’.

Het schoolgebouw van Bint, dat bastion, die hoge wal, dat enkel geelgrauw gesausd blok uit de gelijknamige novelle, is hem al evenmin onbekend. Hij kan dit soort vestigingen maar al te goed plaatsen, zij het in een Duitse variant. Sardonisch schrijft hij: ‘De gebouwen hadden en hebben de architectuur van de macht. Vroeger leken ze op minderwaardige cadettenscholen, tegenwoordig zien ze eruit als de Stammheimgevangenis. Op het eerste gezicht is al te zien dat ze, net als krankzinnigeninrichtingen en opvoedingsgestichten, gebouwd zijn om mensen op te sluiten en te disciplineren. Om te leren zijn deze in beton gegoten technocratendromen totaal ongeschikt.’

Binnen de muren van het sinds enkele jaren ook in Nederland met managershand en in pr-termen geleide bedrijf school hangt de sfeer van een vergelijkbare kilte. In één zin vat Enzensberger het deficit van het moderne onderwijs als volgt samen: ‘Alle onderzoeken tot nu toe, hoe grondig ze ookwerden uitgevoerd, alle hervormingsconcepten, alle overeenkomsten van de conferentie van ministers van cultuur, alle studies over afwijkend gedrag, alle experimenteermodellen, alle innovatiecommissies, alle meerkeuze-differentiatie-ontwerpen, alle didactiek-designs, alle evaluatieonderzoeken, alle algemene onderwijsplannen en kaderrichtlijnen hebben de lange, lange, lange klaagzang van de school alleen nog maar langer gemaakt.’ Ministers en staatssecretarissen van onderwijs zouden hun huiswerk eens moeten doen in de klas, dan zouden hun praatjes wat minder glad zijn.

De altijd even creatieve als inventieve dwarsligger Enzensberger wordt door critici die hem vooral van naam kennen of te laat zijn gaan volgen altijd wat denigrerend getypeerd in termen als de goeroe van de linkse intelligentia uit de jaren zeventig, het politiekmaatschappelijk orakel, dan wel de pompeuze Duitse filosoof. De elegante en ironische denker die hij in feite is, lanceert in genoemd essay met veel verve het enige alternatief op heel deze calculerende didactiek: de huisleraar. Daarmee verheft hij een ogenschijnlijk negentiende-eeuwse gedachte tot de hoogste moderniteit. Weg met de rode potloodkluivers, de strafuitdelers, de toetsen- en proefwerkmakers, huiswerkklasbedenkers, leerplanontwikkelaars en Cito-querulanten, leve het leerproces dat je in overleg met je docent uitstippelt.

> ‘Klassen’ zijn er niet, je hebt ‘eindexamenniveau’ als je het hebt. Vakantie wordt genomen als het alle deelnemers goed uit komt. De tijdstippen kun je in een paar telefoongesprekken regelen. Daardoor is het veel besproken probleen van de ‘spreiding’ automatisch opgelost.

Naar cijfers boven de rode streep

Enzensberger zou Enzensberger niet zijn als hij niet alvast een van de boeken had geschreven waarmee zo'n huisleraar succes kan inleggen. *De telduivel* (1998) is een literair verhaal voor getallenfreaks, van jong tot oud, en tegelijk een droomboek voor wiskundehaters. Enzensberger schreef het voor zijn dochter van elf om de wiskunde uit zijn context van formules en het routinematig hoofdrekenen te halen. ‘Daarom heb ik in *De telduivel*,’ licht hij in een interview toe,

> het wiskundig vocabulair wat aangepast. Soms op het kinderachtige af, zoals in het geval van ‘hup-

> pen', machtsverheffen; soms met een knipoog, zoals bij 'prima getallen', priemgetallen, en 'radijs trekken', worteltrekken. Geef toe: 'Vier wamm!' om aan te geven dat je 1 met 2 met 3 met 4 moet vermenigvuldigen, klinkt toch veel beter dan de officiële term 'vier faculteit'?

Niet voor niets begint het boek met een droom. Dromen zijn in tegenstelling tot de ordentelijke wiskundige werkelijkheid soms angstaanjagende chaotisch en kunnen daarom in een ontvankelijk kinderhoofd nog meer verwarring zaaien dan er al is, in elk geval zeker in dat van een faalangstige leerling als Robert, de hoofdrolspeler in dit verhaal. In de dagelijkse nachtfilm figureren nogal eens halffiguren; groteske demonen, samengesteld uit bekende en onbekende personen. Er verschijnen spoken en bewaarengelen in, kwelduivels en toekomstaanzeggers. Begin in een klas een discussie over dromen, en dat hele pandemonium daalt van alle kanten op je neer. Bij de knaap die Enzensberger tot zijn model heeft gemaakt, zijn het onsmakelijke vissen, eindeloze glijbanen waarop je duizelingwekkend ver in de diepte zakt en een fiets met een slot dat de gemakkelijk te onthouden cijfercombinaties 12345 heeft en zich desondanks op dat getal niet laat ontsluiten. Situaties die de jongen het koude zweet onder de lakens bezorgen. Verder dragen dromen nogal eens oplossingen aan voor problemen die overdag onoplosbaar bleken te zijn waarna je, eenmaal wakker geworden en nog even in de veronderstelling dat je eruit bent, moet constateren dat er alweer bedrog in het spel was.

Een hoofdkussenboek voor iedereen die bang voor wiskunde is, zo ondertitelt Enzensberger zijn leerboek voor na het slapen gaan. De fantasie dat je je in één of enkele nachten een brokje kennis over de wereld kunt eigen maken is niet van vandaag of gisteren. Jaren geleden legde Godfried Bomans er veel eer mee in. In *Erik, of het klein insectenboek* (1941) verhaalt hij over een jongen die een zwerftocht maakt door een geheimzinnig rijk waarin allerlei insecten eigenschappen toebedeeld krijgen, vergelijkbaar aan die van mensen. Vooral ijdelheid en standsbesef blijken in die fauna te floreren. Veel kennis rijker kwam hij er uiteindelijk toch bedrogen mee uit. Ondanks zijn nachtenlange verblijf in de onderwereld maakt Erik zijn afsluitende biologietoets dik onvoldoende.

Robert vergaat het gelukkig anders. Enzensbergers aanpak is heel wat belerender of didactischer, hoe je het noemen wil, dan die van capriolenbedenker Godfried Bomans of de koningin van de tegendraadsheid, Annie M.G. Schmidt. Dat hij wat minder frivool te werk gaat dan de *grande dame* van het Nederlandse kinderboek (of van de Nederlandse kinderboekenresencenten) betekent nog niet dat zijn boek er minder speels om is. Elke bladzijde is behalve onderdeel van een verhaal ook een vrolijke les, en niet alleen een voor kinderen, maar minstens evenzeer voor de volwassene die vermoedelijk geacht wordt het boek voor te lezen of mee door te bladeren.

Enzensberger probeert het aangename en het nuttige met elkaar te verenigen en daarin slaagt hij maar al te goed. De telduivel die Robert 's nachts bezoekt en wiskundeles geeft, met als gelukkig resultaat dat hij ten slotte geen moeite meer heeft met problemen als optellen, vermenigvuldigen, kwadrateren, reeksen en priemgetallen, is de perfecte huisleraar die hem naar cijfers boven de rode streep leidt.

Zoiets is uiteraard onzin, redeneert de nuchtere logicus dan. In dromen leer je dit soort dingen niet. Maar de telduivel flikt het toch maar, en als lezer gniffel je mee. Hij verschijnt Robert in de gedaante van een klein en oud heertje, niet groter dan een sprinkhaan en bezorgt hem het nodige vertier in het rijk van de getallen, een domein waar een bos uit enen bestaat en getallen als insecten rondzoemen of een

dansje maken. Evenals Alice bij haar avonturen in Wonderland loopt Robert zich twaalf nachten lang te verbazen over een werkelijkheid waarop hij tot dan toe nog maar weinig grip kreeg. Hij ontdekt pagina na pagina de merkwaardige fenomenen die in essentiële getallen schuil gaan. In de *een* bijvoorbeeld en de *nul*, het cijfer dat de Romeinen nog niet kenden, en waardoor ze niet konden 'huppen'. Zijn gehoornde rekenmeester tovert allerlei gebroken of verzonnen getallen uit zijn hoge hoed en onverstandige cijfers die er een soepzooitje van maken. Zo laat hij Robert met behulp van grappige voorvallen en verrassende gebeurtenissen ontdekken dat wiskunde *fun* kan zijn, ook al wordt de jongen op verschillende momenten helemaal duizelig van de eindeloze reeksen getallenslangen die boven zijn hoofd door de lucht beginnen te kronkelen.

De zin van de cijfermystiek

Het nachtelijk onderwijs van de telduivel staat uiteraard in fel contrast met dat van de zich alsmaar voortslepende rekenuren, gevuld met vervelende opgaven, die Robert op school krijgt van zijn reguliere docent, een saaie Piet tot in de derde macht en daarom uiteraard gezegend met de naam meneer van Balen. Die komt niet verder dan sommen van dit kaliber: ‘Wanneer twee bakkers in zes uur 444 krakelingen bakken, hoe lang hebben vijf bakkers dan nodig om 88 krakelingen te bakken?’ Kleingeestige berekeningen dus. Zijn droomleraar maakt hem vertrouwd met een heel ander soort logica van het getal, die van de formules en de theorieën. De wiskunde blijkt dan niet langer meer een uitvinding van een stelletje fanaten, ze is overal te vinden en misschien nog wel het meest in de natuur. Bomen, mossels en hazen gedragen zich tenminste net alsof ze weet hebben van de fantastische harmonie die in ‘Bonatsji-getallen’ schuil gaat, in die oogverblindende reeksen waarmee je als een echte Egyptenaar een hele piramide kunt opzetten.

Voor de leek in wiskunde zijn de lessen van Mister Telduivel al evenzeer een uitkomst als voor de voorbeeldige leerling Robert die hem op zijn escapades met bewondering volgt. Hij kruipt er in de loop van de geschiedenis zelfs een uur eerder voor onder de wol, leergierig als hij is geworden. Met behulp van velerlei trucs maakt de telduivel zijn duivelskind wijzer en wijzer, maar ook socialer en oplettender. Hij laat hem met behulp van de getallendriehoek uitrekenen hoeveel handdrukken Robert met zijn klasgenoten kan wisselen en hoeveel bezemgroepen er zijn samen te stellen uit elf scholieren die de lege colablikjes, boterhamzakjes en verscheurde stripblaadjes van het schoolplein moeten wegvegen. De telduivel houdt kennelijk niet van sloddervossen; ordelijk moet het zijn in de wiskunde en ordelijk zou het ook moeten zijn in de wereld, begin je met Enzensberger mee te denken. Helaas, zo is het in werkelijkheid nu eenmaal niet. Dat je meer op getallen kunt rekenen dan op mensen of hun dromen, wordt Robert iedere ochtend opnieuw duidelijk wanneer hij op het schoolplein de puinhoop overziet van alle door de industrie geproduceerd afval.

De wakkere slaper Robert raakt in zijn repeterende dromen uiteindelijk zozeer in de ban van het 's nachts geleerde, dat hij ook overdag als in gebed getallen voor zich uit begint te prevelen en in plaats van zijn huiswerk te maken, ijverig vellen papier vol met berekeningen over zich voortplantende hazen gaat volkalken. Steeds heviger raakt hij opgewonden over dat mathematisch universum en wordt daardoor in zekere zin een regelrechte tegenpool van de opstandige figuren uit het Annie M.G. Schmidt-repertoire. Vooral de magie van de getallen interesseert hem. Zo wil hij weten wat de zin is van die cijfermystiek: ‘Waarom doen die hazen net alsof ze weten wat een Bonatsjigetal is? Waarom houden de onverstandige getallen nooit op? En waarom klopt alles wat jij zegt *altijd*?’

Op het bewijs komt het uiteindelijk aan, repliceert de telduivel streng, maar soms meer literair dan eenduidig, want ook wiskunde blijft een avontuur. Wiskunde is als het oversteken van een snel stromende rivier:

> Sommige stenen liggen te ver van elkaar. Dan kun je niet van de ene op de andere springen. Probeer je het toch, dan val je in het water. Vaak kom je alleen via omwegen verder, moet je steeds van richting veranderen, en soms gaat het helemaal niet. Dan heb je misschien een verleidelijke inval gehad, maar je kunt niet bewijzen dat je er verder mee komt.

Uiteindelijk is in de wiskunde al evenmin iets helemaal zeker: ‘als je je verbeeldt dat je iets hebtbegrepen, kan het je overkomen dat je je plotseling de ogen uitwrijft en moet inzien dat er een addertje onder het gras zit.’

Het geheel is even groot als de helft

In de laatste nacht vliegt Robert op de rug van zijn telduivel naar het getallenparadijs dat bij daglicht zoveel op een hel leek, en waar maar een enkele bevoorrechte naar binnen mag. Daar maakt hij kennis met de kopstukken uit de geschiedenis van de wiskunde. Ze zijn er allemaal, van Pythagoras tot Fibonacci, van Leonard Ebster tot Carl Friedrich Gauss, alleen het opperhoofd van alle telduivels, de uitvinder van de een, krijgt hij niet te zien. Misschien bestaat die ook wel niet omdat de *een* toch weer opgaat in een oneindige keten, zoals verhalen opgaan in weer andere verhalen.

In een kort dispuut had de telduivel Robert al eens uitgedaagd om aan te geven hoeveel oneven getallen er zijn. Kijkend naar het regiment witte truitjes van de even, en rode van de oneven getallen, denkt hij het snel te weten. ‘Dat is toch duidelijk, zei Robert. Elk tweede getal is oneven. Dus zijn er half zoveel rode als witte.’ Je denkt dus dat er dubbel zoveel gewone getallen zijn als oneven getallen,’ probeert de telduivel het nog een keer. Natuurlijk, weet Robert, een opmerking die hem vervolgens op een honende lach van zijn leraar komt te staan. Die beweert dat er van alle getallen evenveel zijn. ‘Dat kan niet, riep Robert. *Alle* kunnen toch niet precies evenveel zijn als de *helft*. Dat is toch onzin!’. Niks onzin, weet de telduivel. Alles gaat door tot in het oneindige, en de helft van oneindig is weer oneindig. Het geheel is even groot als de helft. Verdomd als het niet waar is. Rekenen en vertellen, literatuur, wiskunde en de lessen daarin, ze lijken oneindig veel op elkaar.

Yves van Kempen (1944) is leraar Nederlands en literair medewerker van De Groene Amsterdammer. Hij publiceerde verder o.m. in Lust en Gratie, Raster, De Revisor en Ons Erfdeel. Colette Krijl (1968) studeerde Nederlands en Algemene literatuurwetenschap in Amsterdam. Beiden publiceren geregeld in BZZLLETIN.

Philibert Schogt
Van Fermat tot Beauregard
De geboorte van de wilde getallen

Het moet in 1992 zijn geweest. Ik was mijn nieuwe woning aan het opknappen. Een vriend van me, die wiskundige is, hielp me die dag met het aanleggen van elektra.

Onder het werk vertelde ik hem enthousiast dat ik het ontwerp voor mijn roman rond had en dat ik eindelijk kon beginnen met het echte schrijven. De hoofdpersoon was een tobberige wiskundige die worstelt met zijn middelmatigheid en al jaren op een dood spoor zit. Maar op een dag lijkt het tij voor hem te keren, als hij een bewijs meent te hebben gevonden voor de Laatste Stelling van Fermat.

Mijn vriend zei direct dat hij het geen goed idee vond. Ik reageerde gepikeerd. Wat ik zojuist had verteld was slechts als opmaat bedoeld. Ik was nog niet eens toegekomen aan de grote verhaallijn en de belangrijkste personages. Hoe kon hij nu al zo'n hard oordeel vellen?

Zijn kritiek kwam erop neer dat het volstrekt ongeloofwaardig was dat een middelmatig wiskundige plotseling het beroemdste onopgeloste probleem uit de wiskunde zou oplossen.

Denkt opgelost te hebben, corrigeerde ik hem.

Die nuancering help echter niet om hem op andere gedachten te brengen. De wiskunde die nodig was om de Laatste Stelling van Fermat aan te pakken was zo complex dat alleen de allerbesten zich eraan waagden. Als hij niet geniaal was, dan moest mijn hoofdpersoon wel een volstrekte onbenul zijn om te denken dat hij een oplossing gevonden had. Met zo'n personage kon mijn vriend zich niet identificeren.

‘Maar de gemiddelde lezer toch wel?’ probeerde ik nog.

‘Misschien. Maar de gemiddelde wiskundige zou zo iemand geen moment serieus kunnen nemen.’

Zijn commentaar was dodelijk. Weliswaar wilde ik een roman over een wiskundige schrijven die leesbaar was voor ‘de gemiddelde lezer’, maar tegelijkertijd moest een gemiddelde wiskundige zichzelf erin kunnen herkennen.

Het ontwikkelen van mijn plan had me veel tijd gekost. Nu had mijn vriend het binnen een halve minuut van tafel geveegd. Ik was kwaad op hem, maar kon me niet echt laten gaan. Hij was me tenslotte komen helpen met klussen. Zwijgend werkten we verder. Ik zat op de grond een stopcontact in elkaar te zetten. Het gefrutsel met te veel draden in een te klein doosje leek wel een straf voor de overmoedige brede gebaren waarmee ik mijn roman had willen schrijven. Elders in de ruimte was mijn vriend gaten aan het boren in een keiharde muur. Het snerpende geluid van de boormachine en het fijne rode poeder dat uit de gaten spoot konden symbool staan voor de schade die hij had aangericht.

Toen we die avond klaar waren, bedankte ik hem met een zuinig lachje voor zijn hulp. De lampen deden het weliswaar, maar mijn idee voor een roman lag in puin.

Gelukkig kreeg ik de volgende dag een van die zeldzame ingevingen waardoor alles toch nog op zijn plaats valt. De oplossing lag zo voor de hand dat ik me afvroeg waarom ik er niet eerder op was gekomen. In plaats van mijn roman over de Laatste Stelling van Fermat te laten gaan, kon ik zelf een wiskundig probleem verzinnen.

Hoe langer ik erover nadacht, hoe meer ik me realiseerde dat er nog andere bezwaren aan het oude plan kleefden, die ik met de nieuwe aanpak kon vermijden. Ik ben nogal lui, en heb dan ook een grondige hekel aan research doen. Als mijn roman over Fermat was gegaan, had ik de wiskundebibliotheek moeten induiken, had ik gesprekken moeten voeren met getaltheoretici, had ik mijn beperkte

wiskundige kennis moeten opvijzelen om nog enigszins te kunnen volgen wat de laatste stand van zaken was.

Aan de andere kant kon ik de laatste ontwikkelingen niet botweg negeren en er zomaar op los fantaseren, want dan zou de gemiddelde wiskundige het verhaal niet meer geloofwaardig vinden.

Maar nu ik de Franse wiskundige Anatole Mi-

lechamps de Beauregard in 1823 de wilde getallen liet verzinnen, hoefde ik geen enkele keer naar de bibliotheek en hoefde ik me geen moment in te spannen om mijn weggezakte kennis van de wiskunde te activeren. Bovendien kon ik het probleem vermij den waar schrijvers van populaire wetenschap mee worstelen: hoe leg je een moeilijk probleem aan je lezers uit zonder de waarheid geweld aan te doen? Er was geen waarheid meer om geweld aan te doen.

Toch mocht het Wilde Getallen Probleem niet zomaar wat onzin zijn. Het moest geloofwaardige onzin zijn, die bovendien tot de verbeelding sprak.

Maar dat is een literaire eis, geen wiskundige, waar bijna alle fictie aan moet voldoen. Als mijn hoofdpersoon over de geschiedenis van de wilde getallen vertelt, spreekt hij de lezer min of meer direct toe. Hier moest de toon populair wetenschappelijk zijn, de lezer het prettige gevoel gevend dat het weliswaar om een razend moeilijk wiskundig probleem handelt, maar wonder boven wonder in grote lijnen nog te volgen is. Maar er moesten ook passages in voorkomen waar popularisering achterwege blijft, bijvoorbeeld waar de hoofdpersoon hardop over het probleem nadenkt, of het probleem met collega's bespreekt. Hiervoor moest ik vakjargon verzinnen, voldoende onbegrijpelijk dat de gemiddelde lezer de indruk krijgt dat het om een authentieke gedachtegang van een wiskundige gaat, maar voldoende vaag dat de gemiddelde wiskundige zich er niet aan stoort dat het om onzin gaat.

In hoeverre ik in mijn opzet ben geslaagd laat ik graag aan de lezers van *De wilde getallen* over. In ieder geval ben ik blij dat er zoveel mensen zijn die mij vragen of de wilde getallen nu wel of niet echt bestaan. De mooiste reactie kwam van een wiskundeleraar, die het jammer vond dat ik niet wat dieper was ingegaan op het probleem. Daartegenover stond een recensent die de wiskunde in mijn boek als ‘nonsensicaal’ afdeed. Grappig genoeg trok hij deze juiste conclusie om de verkeerde reden: hij vond de wilde getallen te grillig om geloofwaardig te zijn, terwijl die eigenschap juist kenmerkend is voor veel problemen in de getaltheorie.

Er is nog een laatste reden dat ik mijn vriend dank ben verschuldigd voor zijn kritiek op mijn oorspronkelijke plan. Ik had me destijds wel eens afgevraagd wat er zou gebeuren als de Laatste Stelling van Fermat ooit daadwerkelijk bewezen zou worden. Mijn boek zou in één klap hopeloos gedateerd aandoen. Maar ik had besloten dat hot niet zo'n vaart zou lopen. Het laatste nieuws in 1992 was dat er een Japanse wiskundige een oplossing bekend had gemaakt die, zoals zoveel vermeende oplossingen uit hot verleden, vrijwel onmiddellijk onjuist bleek te zijn. Het zou wel erg toevallig zijn als er tijdens het schrijven van mijn roman nu plotseling, na meer dan drie eeuwen van mislukte pogingen en bescheiden stapjes in de goede richting, een geldig bewijs werd gevonden voor de Laatste Stolling van Fermat.

Toch is het precies zo gegaan. Ik had mijn eerste versie van *De wilde getallen* net af toen de Engelse wiskundige Andrew Wiles in 1994 zijn definitieve bewijs voor de Laatste Stelling van Fermat in de openbaarheid bracht.

Philibert Schogt (1960) studeerde filosofie en wiskunde aan de Universiteit van Amsterdam. In 1998 verscheen zijn romandebuut De wilde getallen *bij De Arbeiderspers. In 2000 verschijnt het in vertaling in de VS en in Duitsland*.

Johanneke van Slooten
Wiskunde, muziek en de taal der emoties

Tik! Een knokkel daalt neer op een platte plank. Als aanzet is er dit punt van aanraking. Bij de herhaling en nuancering van een ritme zit er al muziek in. Met een klankbodem eronder wordt het primaire geluid *tik* door de resonantie *plok* en wanneer een daaroverheen gespannen snaar in trilling word t gebracht komt de toon pas echt tot leven. Als de strijkstok ter hand genomen wordt om de snaar meerdere malen te beroeren, kan een melodie ontstaan die klinkend voortstroomt in de tijd. Dan is er in zo'n muzikale zin al sprake van taal.

Het muzikale materiaal van tonen en toonsafstanden, trillingsgetallen, ritmes opgebouwd uit tijdsduren, maatsoorten, tempi en akoestische verhoudingen, beantwoordt aan strenge wiskundige wetten. De bouw van muziekinstrumenten wordt nauwkeurig berekend: de boring in blaasinstrumenten, de klankkolommen van orgelpijpen, de snaarspanning, de akoestische bouw van klankkasten van piano's, trommels en violen. Maar ook aan het proces van het componeren en de verklanking van een muziekwerk liggen mathematische structuren ten grondslag. Doordat de muzikale werkelijkheid opgebouwd is als een ingewikkeld formeel systeem heeft men sinds de oude Grieken getracht daar vat op te krijgen, door die werkelijkheid na te bootsen met wiskundige symbolen. Het ligt in de natuur van de mens om voor de intrigerende, complexe verschijnselen om ons heen simplificerende modellen te vinden. Zo heeft men door wiskundige patronen in de muziek aan te wijzen een deel van de wereld kunnen analyseren. Door de verwantschap tussen taal en muziek leent de vermenging van deze kunsten zich bij uitstek voor het vormgeven van de werkelijkheid. Met het instrumentarium van de taal kun je toveren, een illusie scheppen; door middel van de wiskunde kan een denkbeeld overtuigend en onweerlegbaar voorgesteld worden.

Hellas

De Griekse mathematicus, wijsgeer en hervormer Pythagoras lanceerde al in de vierde eeuw voor Christus het begrip van de ‘harmonie der sferen’. Deze afspiegeling van de kosmische samenhang zou door middel van een op muzikale grondslag berekenbaar wiskundige systeem van de getallenleer te doorgronden zijn. Alles kon daaruit verklaard worden. Hij zocht het wezen van de consonante samenklank in de mathematische getallenverhoudingen van snaarlengten en trillingsperioden. Hiervoor bestudeerden de Pythagoreeërs de getalsrelaties der intervallen op het *monochord*, dat eerder een wetenschappelijk apparaat was dan een muziekinstrument. De Harmonisten letten veel meer op de praktijk en Aristoxenus met zijn volgelingen waren meer gericht op de literaire kwaliteiten van de muziek en hun werken oefenden invloed uit op alle latere Griekse, Romeinse en Arabische schrijvers en Middeleeuwse theoretici. De kern van Aristoxenus' systeem werd de grondslag van de Westerse muziektheorie. Zij werkten een goed samenhangende theorie uit waarbij de elementen van elke melodie konden worden toegewezen aan een toonschaal, waarvan kleur, geslacht, soort en toonhoogte konden worden bepaald.

Tot ver in de Middeleeuwen behielden de systemen waarin kunsten en wetenschap een evenredige plaats kregen hun invloed. Deze *Artes liberales* bestaan uit twee groepen: het *Quadrivium* dat zich bepaalt tot de leer van de grootheden in de Geometria, de Arithmetica, Astronomia en Musica; het *Trivium* daarentegen is gericht

op de menselijke communicatie en behelst de Grammatica, de Retorica en de Logica. De taal van de Muziek, waarin de verhouding woord-muziek dan nog een onverstaanbare polyfone mengeling van stemmen en teksten vertoonde, moest een klinkend beeld geven van het goed geordende universum.

In de zestiende eeuw blijven de getalsverhoudingen van tonen en tijdsduren belangrijk, maar gaandeweg zijn ze meer onderhevig aan woordvormen en woordbetekenis. De aandacht verplaatst zich van God en zijn Schepping naar de mens die dan direct wordt aangesproken in een verstaanbare taal. Muziek als taal die wil overtuigen, die niet alleen gevoelens uitbeeldt, maar ze ook onontkoombaar bij de luisteraar wil opwekken. Aan het gevoel dat een woord of gedachte oproept, wordt muzikaal gestalte gegeven. De meest effectieve manier om aan deze 'affecten' uitdrukking te geven is gebruik te maken van de retorica. Deze muzikale vorm, zo schrijven de samenstellers van het boek *Musiceren als Brugman* over de retorica in de zeventiende en achttiende eeuw, kan dan worden opgevat als redevoering of samenspraak. Bij het componeren van zo'n 'klankrede' gaat men niet anders te werk dan bij het schrijven van een redekunstige tekst. 'De muzikale retorica bevat, zoals haar literaire voorvader, aanwijzingen voor alle onderdelen van het componeren, tal van argumentatievormen, ritmische en melodische stijlfiguren die de luisteraar moeten overtuigen.'

Al in het oude Hellas was de muziekgeschiedenis zeer nauw verbonden met de ontwikkeling van de Helleense poëzie. De muzikale compositievormen kwamen overeen met die van de poëzie. De componist-dichter, vaak tevens zanger en instrumentbespeler, verenigde die versmelting van taal en muziek in één persoon. Hij begeleidde zichzelf in zijn heldendicht, danslied of sololied op de *aulos*, de dubbelschalmei, op de lier met een schildpadklankkast of de grotere zevensnarige lier. Deze *kythara* vormde een hoogtepunt in de muziektechnische evolutie; ze bood de mogelijkheid, binnen het octaaf, zes karakteristieke toonreeksen, *harmoniai*, in verschillende stemmingen te spelen. Ondersteund door dit 'gevoelige' instrument droeg de zanger-componist Terpander van Lesbos, tevens uitvinder van het Griekse muziekschrift, zijn epische dichtkunst voor in het kader van muziekwedstrijden. De dichter-componist Sacadas, een beroemde aulosspeler, behaalde op zo'n wedstrijd in Delphi een overwinning met zijn stuk 'Apollo's zege over de Python'. Het heeft vijf delen in verschillende maatsoorten: een voorspel, de eerste aanval, de strijd, de triomf na de overwinning en de dood van de draak met het gesis van het monster als het de laatste adem uitblaast. Ook de toneelschrijvers werden geacht in staat te zijn tegelijk de tekst, muziek en de dansvormen te componeren. De klassieke literairmuzikale tragedie komt voort uit de danskoren. Een verhalend dramatisch dansspel werd in een strofische melodie gezongen door vereerders van Dyonysus. Een aulosspeler leidde een koor van vijftig zangers, in een cirkel om hem heen opgesteld. De dansleider was de god, die leefde, leed, stierf en ontwaakte - de vijftig zingende dansers leefden mee met zijn lot.

Het Griekse toonstelsel met de minutieus berekende rangschikking van tonen in de verschillende toonreeksen leende zich met zijn karakteristieke stemmingen goed voor de uitdrukking van een breed scala aan gemoedstoestanden. De stemming is een meetbaar akoestisch verschijnsel en zo kunnen intervallen weergegeven worden in verhoudingen van trillingsgetallen of frequenties. We ervaren een samenklank als rustiger, reiner en aangenamer naarmate ze consonant is en de trillingsverhoudingen eenvoudiger getallen vertonen. Chromatische halvetoonsafstanden van een dissonant hebben door sterke zwevingen een scherpe klank en kunnen door het snijdende karakter heftige gevoelens bij de toehoorders oproepen. Hoe valser de samenklank, des te heviger de gemoedsbeweging.

Affecten

De vertolking van ‘affecten’, van gemoedstoestanden als boosheid, blijdschap, droefenis, onverschilligheid of heftigheid in de Barokmuziek, grijpt terug op de klassieke Griekse filosofie. De oude Grieken stelden zich voor dat er in de kosmos en om ons heen levensgeesten zweefden: de ‘spiriti animales’. Zij werken in op de lichaamssappen, die zoals de bittere gal, opborrelend vanuit de ingewanden, ons naar de hersenen stijgen en zo zwaarmoedigheid, maar ook drift, toorn en wrok kunnen ontketenen. In de stijl van de Barok worden deze levensgeesten door muziek met haar toontrillingen van samenklanken in beweging gezet en zo beroeren zij de ziel van de luisteraar. De wijze waarop deze geraakt wordt, hangt af van zijn temperament. De zielsbewogenheid neemt andere vormen aan bij de onverschillige flegmaticus, bij het hartstochtelijke sanguinische, het opvliegende cholerische, of het melancholische temperament. De com-

ponist bespeelt zijn publiek vervolgens via deze intermediaire geesten met muziektechnische middelen als tempo, een diverterende driekwartsmaat of straffe vierkwartsmaat, toonaarden, consonante of dissonante samenklanken, met een opzwepend of apaiserend ritme en de melodie.

Athanasius Kircher, *homo universalis*, jezuïet, wiskundige, taal- en muziektheoreticus schreef in 1650, tijdens de hoogtijdagen van de Barok, zijn standaardwerk over muziek, de *Musurgia Universalis*. Hierin stelt hij dat er drie fundamentele affecten zijn waarmee de mens zich al naar gelang zijn aard vereenzelvigt: Laetitia, vreugde, Remissia, evenwicht en rust, en Misericordia, medelijden. In de vreugdevolle categorie verenigen zich zowel 'liefde, verlangen en enthousiasme' als de pendant 'toorn, haat en razernij'. Evenwicht en rust worden gewaarborgd door de 'introverte affecten': bescheidenheid, ascese en standvastigheid. De categorie Misericordia beperkt zich tot de gevoelens van medelijden. Componisten als J.S. Bach maakten voor het uitbeelden van vooral heftige emoties veelvuldig gebruik van deze rationeel gefundeerde en aan vaste schemata gebonden *Affektenlehre*.

Naast wetenschapper was Kircher ook uitvinder. Zo bouwde hij machines om mee te rekenen, muziek te componeren en taalkundige bewerkingen uit te voeren. Anton Haakman beschrijft in de vorm van een roman zijn speurtocht naar 'De onderaardse wereld van Athanasius Kircher', en stuit op een gegeven moment op het *Organum mathematicum*, een kistje met onderling verschuifbare latten die wiskundige informatie bevatten en waarmee rekenkundige bewerkingen konden worden verricht. In de geest van zijn tijd werkte Kircher aan een compositiemethode op wiskundige grondslag. Ook hij redeneerde dat muziek een kwestie van intervallen, ritmen en getalsverhoudingen was en samen met de onderhavige rekenkunde, meetkunde en astronomie behoorde tot het *Quadrivium*. Zo was zijn componeermachine, de *Arca Musica*, op hetzelfde principe gebaseerd als het kistje met de rekenschijven, alleen stonden op deze verticaal uittrekbare schuiflinialen becijferde bassen en andere muzikale symbolen. Met deze 'combineermachine', waarmee ook gedichten en liederen geschreven konden worden, liep hij vooruit op de twintigste-eeuwse componisten die zich bedienen van de computer. Als filoloog richtte hij zijn aandacht vooral op de taal als middel tot transformatie, op de 'alchemie van het woord'. Kirchers voornaamste uitvindingen vonden plaats in het grensgebied van taal en mathematica, op het terrein van tabellen, woordenboeken, codes en mechanische informatieverwerking. Als 'taalingenieur' wilde hij van de taalkunde een exacte natuurwetenschap maken en ontwierp hij 'denkmachines' die gecodeerde begrippen konden verwerken. Hij verving woorden door getallen, en met symbolen werden de categorieën aangegeven.

Haakman schrijft dat Kircher zich als filoloog halverwege kabbala en moderne symbolische logica bevond. 'Hij wilde de taal aanwenden als middel om het universum te ordenen en te bezitten.' Kircher ontwikkelde zijn systemen vanuit de kabbalistische traditie. Het uitgangspunt van de oude alfabetmagie was dat men de werkelijkheid kon veranderen door de woorden te wijzigen. En voor de kabbalisten waren de Hebreeuwse letters meer dan notatietekens; ze vertegenwoordigden specifieke getallen, waarbij elke letter een mystieke betekenis had.

Kircher zocht naar een logische, universele wereldtaal en een analoge, allesomvattende machine die als volmaakte replica van de werkelijkheid verklaringsmodellen zou kunnen leveren. Alles zou te verklaren zijn uit magnetisme, uit aantrekking en afstoting, uit harmonie en disharmonie. Kircher schrijft in zijn Musurgia: 'Muziek is harmonie en dat is het mysterie van het universum. De

proporties van het universum zijn die van de muzikale intervallen. De wereld is een muziekinstrument.'

Johann sebastian bach

Aangezien het werk van de Barokcomponist een afbeelding moest zijn van de Goddelijke ordening en zijn getalsproporties, werd het Studium Mathematicum onontbeerlijk geacht voor het componeren. Zoals God de bouwmeester met behulp van getallen het heelal construeerde, zo diende de componist zijn muziek te structureren volgens berekenbare patronen. Hoewel J.S. Bach, die de totale muzikale conceptie van een compositie als in een visionaire flits overzag, niet heeft zitten rekenen om de getalsstructuren sluitend te krijgen, verleende het toepassen van de getallensymboliek zijn composities een diepere dimensie. Getallen konden als kristallisering van ideeën een ra-

tionele basis vormen en in hun symbolische betekenis verwijzen naar God. Bepaalde getalscomplexen keren op verschillende plaatsen telkens weer terug, en die blijken dan een samenhangend geheel te vormen. Zo treedt het getal ‘544’, dat als representatie van de grafspreuk van Christian Rosencreutz, oprichter van de broederschap der Rozenkruizers, een occulte betekenis heeft, op in samenhang met ‘158’, dat staat voor ‘Johann Sebastian Bach’. Het middendeel van de *Passagaglia* en motieven uit *Die Kunst der Fuge* zijn gebaseerd op het getal ‘48’, dat met 2 × 1 × 3 × 8 de letters B A C H . vertegenwoordigt. Bach heeft ook meermalen als akkoordenschema Bes, A, C, B toegepast. Op dezelfde manier waarop Bach zijn naam in zijn composities vervlocht, zit het getal ‘153’ verborgen in de Cantate *Siehe ich will Fischer aussenden* en representeert het symbool voor de menigte die door de Drievuldigheid geroepen is. Als Bach in navolging van de kabbala de letters van zijn eigen naam en die van andere cruciale begrippen vervangt door cijfercombinaties met hun vaste notenverbindingen krijgen die zodoende hun specifieke weerklank in de muziek. Het kabbalistisch uitgangspunt dat niets toevallig is, maar alles door de goddelijke Voorzienigheid bepaald wordt, gaf Bach de vrijheid ‘vanzelfsprekende’ improvisatievormen in zijn componeerstijl toe te laten.

De regels van de retorica gaven hem structurerende richtlijnen en verstrekkende mogelijkheden voor een ultieme uitbeelding van emoties. Met de stijlmiddelen van de retorische figuren kon hij de diepere of hogere betekenis van woorden en uitspraken uitdrukken. Deze muzikale redekunst gaf de manier aan waarop en de volgorde waarin gedachten ontplooid en formuleringen gevonden worden. De retorische stijlfiguren die de muzikale ‘redevoering’, het ‘betoog’ of een ‘dialoog’ een bepaalde inhoud gaven, verleenden ook vorm en kleur aan datgene wat overgebracht moest worden. Bach liet zich vaak inspireren door teksten, maar hij volgde ook in zijn instrumentale muziek meestal letterlijk de alleen in gedachten aanwezige betekenis van de woorden, het ritme, de klankkleur associaties en ook de gevoelswaarden van de gemoedsaandoeningen in de toonaard. Ook de instrumentale werken zijn zo een verhaal, een klankrede.

Emoties

Sinds Stravinsky gezegd heeft dat muziek niets betekent behalve zichzelf is er in de muziekwereld sprake van een ‘taalstrijd’. Dat muziek een grote zeggingskracht kan hebben, daar is iedereen het over eens. Maar over de vergelijking tussen woorden en noten, over de wijze waarop taalfacetten in muzikale zinnen opgesloten liggen en in welke mate ze binnen een compositie functioneren zijn de meningen sterk verdeeld. Zo vindt de filosoof Jos Kessels dat muzikale patronen wel degelijk een aanwijsbare emotionele betekenis kunnen hebben. Hij deed onderzoek naar de gevoelskwaliteiten van intervallen en akkoorden, en liet zich bij een structuuranalyse van Beethovens *Mondschein-sonate* en het achterhalen van de muzikale en psychologische betekenissen van deze en andere composities, leiden door de musicoloog Deryck Cooke en zijn boek over muziektheorie *Language of Music*. Het is een inventarisatie van de emotionele effecten die een componist met zijn muziek, dat wil uiteindelijk zeggen: met een opeenvolging van abstracte klanken, bij de luisteraar kan oproepen. Cooke stelt de vraag hoe de vaak heftige reacties zoals opwinding, maar ook harmonische gevoelens of een bepaalde geestestoestand te verklaren zijn. Tot ongeveer de negentiende eeuw leenden de zorgvuldig gerangschikte en gecombineerde regels van de muzikale retorica, de formele leer

der welsprekendheid, zich uitstekend voor de overdrachtvan emoties. In de opening van een stuk, de *inventio*, wordt het thema gevonden. Hier wordt de aandacht van de luisteraar getrokken. Na de inleiding volgt de *narratio*, de vertelling; in dit middendeel vinden in muzikaal opzicht contrapuntische verwikkelingen plaats tussen het thema en tegenmotieven, argument en tegenargument. En tot slot wordt in de *conclusio* het thema bekrachtigd, wanneer het gelouterd uit de confrontatie met zijn tegenargumenten te voorschijn komt. Deryck Cooke vat taal op als een methode om betekenissen over te dragen, en zo wil hij uitzoeken welke intervallen welke betekenis hebben en welke emoties verbonden worden aan welke toonreeksen. De majeur toonsoort brengt hij in verband met een optimistische uitdrukking, en de grote terts geeft dan een natuurlijke vorm van vreugde en harmonie aan. Deze terts ligt het dichtst bij huis, bij de grondtoon, en dat koppelt Cooke aan een alge-

meen Westers principe dat mensen er recht op menen te hebben gelukkig te zijn of een gelukzalig leven te leiden. Opvallend daarbij is dat de kerktoonladders deze meest natuurlijke majeurladder met de grote terts helemaal niet bevatten. Door deze positief getinte ladder als het ware te onderdrukken, wilde de kerk verhinderen dat de mensen zich zouden toeleggen op het bereiken van een geluksstemming op aarde. Zij had er baat bij om de kerkgangers, door middel van mineur toonladders met veel schrijnende dissonanten, voor te spiegelen dat ze de werkelijkheid waarin ze leefden moesten beschouwen als een tranendal vol ellende en dat ze pas later in de hemel gelukkig konden worden. In de Middeleeuwen bestond hiertegen een verzet in de vorm van de rebelse troubadoursliederen die wel in majeur-toonsoorten geschreven werden.

Maar de kwalitatieve betekenis van een melodie wordt natuurlijk ook bepaald door alle akkoorden die eronder liggen, door het ritme, de instrumentatie en door de manier van spelen. Men kan met zoveel verschillende factoren werken dat het effect van majeur of mineur weer volkomen teniet wordt gedaan.

Je zou het onderzoek van Cooke naar de precieze betekenis van een melodie op een bepaalde plek kunnen vergelijken met de experimenten van Galilei, die in het kader van zijn uitvindingen ‘valbewegingen’ wilde analyseren. In zo'n geval moet je natuurlijk niet beginnen met proberen exact weer te geven wat er gebeurt als een blad van de boom valt, want dat kun je gewoon niet beschrijven, dat is veel te ingewikkeld. Dus moet je een model maken waarin bepaalde elementen geïdealiseerd worden, dus in een meer pure vorm verschijnen. Om zo'n valbeweging los te maken van zijn omgeving en zo'n fragment geïsoleerd te bekijken en te beschrijven, ging Galilei met slingers werken en bouwde hij als model een valmachine waaraan hij de afstanden en krachten vrij duidelijk kon aflezen. Op dezelfde manier bekeek Cooke kleine stukjes melodie als zelfstandige delen. Net als een detail in een detective-roman soms van doorslaggevend belang is, kan een melodie of een kernachtig akkoord de emotie sturen en wordt de betekenis bepaald door de functie, door de rol die zo'n element in de totale structuur speelt. Muziek bestaat uit onderdeeltjes die men waarneemt als één geheel. Zo is de melodie een samenstel van afzonderlijke tonen die niet gescheiden worden waargenomen, maar zoals een reeks punten gezien worden als een lijn, driehoek, vierkant of cirkel. De vorm prevaleert boven de samenstellende elementen en een verandering van de vorm kan dezelfde inhoud een geheel andere tendens geven.

In allerlei muziekstukken vanaf de veertiende tot de twintigste eeuw ging Cooke nawaar de melodieën die hij geïsoleerd had voorkwamen en wat voor betekenis ze daar hadden. Ook onderzocht hij wat in het geval van een lied of in de opera kon worden afgeleid uit de tekst die met zo'n melodie gepaard gaat. Als er over treurigheid, liefde, verlangen of jaloezie gezongen wordt, kun je kijken wat voor sprongen er gemaakt worden of wat voor melodische lijnen eronder liggen. Cooke maakte in navolging van Galilei's meetkundige modellen waarmee de zwaartekracht en de impuls gemeten werd, ook gebruik van dit soort berekeningen om de emoties in verhouding tot bepaalde toonsafstanden, dynamiek en ritme te bepalen. Galilei, die niet alleen ster- en natuurkundige, maar ook wiskundige was, beschreef in zijn hoofdwerk *Discorsi*, over de grondslagen van de mechanica, zijn experimenten met slingerbewegingen, de val en de worp. Hij was net als zijn vader ook musicus. Hoewel dit nauwelijks bekend is, begon hij als luitist en componist al op jonge leeftijd met muzikale proefnemingen om zo tot nieuwe kennis te komen over de onderlinge betrekking van toonsafstanden en snaarlengten. Muziek speelde een sleutelrol in zijn experimenten vanwege het natuurkundige gehalte, maatsoorten en de timing Aangezien hij slechts de beschikking had over de onnauwkeurige waterklok, kon

hij zijn theorie over tijdsafstanden beter toetsen door een bal in zijn valmachine langs een hellende baan naar beneden te laten rollen over houten richels, die zoals de frets op de hals van een luit de afstanden aangeven. Daaroverheen had hij snaren gespannen die door de bal werden aangesproken. Om een stabiel ritme te verkrijgen, kon hij door de frets te verplaatsen de afstanden vergroten daar waar de bal door de valversnelling meer vaart kreeg Met zijn ingebouwde menselijke stopwatch kon hij als een dirigent, voor de indeling van de tijd in een strakke vierkwartsmaat, gebruik maken van zijn interne ritme.

Geïnspireerd door de valmachine van Galilei bouwde de componist/slagwerker Hans Asselbergs een vergelijkbaar monumentaal valinstrument. Niet een bal,

maar een karretje, dat over hellende rails naar beneden suist, brengt de snaren in trilling. De val als kortstondig moment van bandeloze vrijheid wordt in zijn compositie *Vallend Stof* herhaaldelijk ten uitvoer gebracht. In een repeterende beweging valt de kar steeds weer in een razende versnelling de diepte in, om dan iedere keer na zijn wederopstanding weer klankrijk ter aarde te storten. Deze fysieke proeve van volharding geeft aan twee sopranen, drie blazers, vier strijkers, twee slagwerkers en een pianist de gelegenheid met heftige ritmes op de val-partij in te spelen.

Wiskundig model

Wiskunde kan als wetenschap van proporties, door de getalsverhoudingen waarmee de tijd wordt ingedeeld, door de beleving van de maatsoorten, een dansante wals, een straffe mars, of door swingende syncopen een fysiek karakter krijgen. Vaak zijn wiskundige modellen van de muziek ook visueel voorstelbaar zodat ze op die manier eveneens direct met de zintuigen verbonden zijn.

Zo heeft de mathematicus Kees van Baalen een wiskundig model ontworpen om de emotionele betekenissen die in muziekstukken, motieven en notenreeksen opgesloten zitten door middel van getekende symbolische vergelijkingen te kunnen analyseren. In verschillende kleuren geeft hij de beweging van reeksen en de ontwikkelingsstadia van gevoelens aan in de partituur, waarvan hij in een analoge notatie van symbolen de semantiek op een exacte en objectieve manier wil weergeven. In deze vorm schildert hij de commentaren op gebeurtenissen uit hun tijd, die componisten als Beethoven en Debussy in hun werk zouden hebben neergelegd maar waarvoor de spreektaal geen nog uitdrukkingsmogelijkheid bood. Daar waren geen woorden voor. Van Baalen gebruikt de wiskunde als sleutel om die muzikale taal te verstaan:

> Pakweg tweehonderd jaar geleden was er een uiterst strak georganiseerde standenmaatschappij waarbij ieders gedrag gekoppeld was aan dat standsbesef. Ergens in de verte schemerde het idee van vrijheid, maar dat durfde nog niemand te benoemen uit angst voor sociale sancties. Volgens mij is Mozart een van degenen geweest die de culturele geluiden van vrijheid als droombeeld in de bijna onzichtbare verte heeft gehoord en dat muzikaal heeft uitgedrukt. Tenminste dat hoor ik in zijn muziek. Die hele strakke polyfone harmonisaties worden bij hem ineens vrij. En Beethoven die daarna komt, heeft die vrijheid niet alleen horen luiden, die heeft hem ook geprobeerd te realiseren. Natuurlijk probeerde men dat in de tijd van de Franse Revolutie ook buiten de muziek, met de tragiek dat die vrijheid ontaardt in terreur. En dat hoor je in de muziek van Beethoven. Wanneer de hartstocht die daarvoor in de burgerlijk of feodale cultuur zat opgesloten in stricte conventies, uit zijn gevangenis losbreekt, is daar zoveel kracht voor nodig, dat die hartstocht ontaardt in geweld. Dat was een hele tragische ontdekking. Mijn eerste hypothese was om bij voorbeeld elementen als angst en hartstocht als wiskundige symbolen te zien en daar een soort vergelijking voor op te stellen waarmee ik muziek kon ontleden.

Taal en muziek

Er zijn drie onderscheidingen te maken in de muziek als taal: de syntaxis, dat is de welgevormdheid volgens bepaalde regels; de semantiek oftewel de betekenis waarnaar verwezen wordt; en de pragmatiek als het effect in de praktijk. Welke betekenis de luisteraar aan de muziek geeft, hangt af van de vraag of hij de muziek herkent en of hij de muzikale taal kan verstaan. Tenslotte bestaan er net als tussen Frans, Engels en Indisch ook verschillen tussen klassieke en hedendaagse muziek, jazz, pop en een Indische raga. En binnen die stijlen wordt de betekenis gevormd in de uitvoeringspraktijk; daar worden de regels gecreëerd die hun idioom, hun taalspel bepalen.

De musicoloog, componist en dichter Jos Kunst onderzocht in de jaren dat hij werkzaam was aan het Utrechts instituut voor Muziekwetenschap, met behulp van de modale logica de verwachtingspatronen die in de muziek een rol spelen, de reacties van de luisteraars en de invloed van de gemeenschappelijke culturele setting hierop. Dit onderzoek kreeg zijn neerslag in zijn proefschrift *Making Sense in Music*.

‘De betekenis van muziek is dat zij naar bepaalde mensen ruikt. Het is een soort sociaal landschap, waar mensen elkaar mee naartoe nemen. Ze halen elkaar over om tot een bepaalde groep te gaan behoren die

bij hun muziekstijl past. Iedere cultuur en ieder genre, klassiek, jazz of pop heeft zijn eigen emotiescala ontwikkeld en die moet aansluiten bij de gevoelswereld van de luisteraar.'

De opvallende dingen die je in muziek hoort, de contrasten die worden aangebracht zijn er om de aandacht naar zo'n punt te trekken of om de conventies te doorbreken. Een vreemde modulatie kan voor de goede verstaander de vorm hebben van een knipoog, en dat geeft dan een speciale verstandhouding. Maar voor een niet vertrouwde luisteraar kan een atonale dissonant een knuppeleffect teweeg brengen. Woedeuitbarstingen van het publiek ontstaan meestal als de syntaxis anders is dan ze denken of menen dat die zou moeten zijn of zoals ze gewend zijn die te horen. Mensen die met slaande deuren bij een Schönbergconcert wegliepen konden die nieuwe syntaxis niet volgen, begrepen daardoor niets van die muziek en zagen de bestaansreden van die stijl niet in. Muziek heeft wel degelijk een betekenis in de pragmatische zin dat je mensen er iets mee aandoet. Het woord betekenis wordt heel vaak in verband gebracht met de woordenboeken-betekenis van de taal, maar de pragmatische betekenis van een taalzin is dat hij informatie verschaft of dat je elkaar verwondert of opwindt. Dat hebben taal en muziek gemeenschappelijk.

Componeer-computer

De Zwitserse componist en mathematicus Werner Kaegi bestudeerde in de jaren zeventig aan het Instituut voor Sonologie van de Rijksuniversiteit Utrecht, door middel van computerprogramma's de muzikale kwaliteiten van de taal en de taalaspecten van de muziek. In zijn composities past hij zijn bevindingen toe. Hij maakt een onderscheid tussen de natuurlijke open taal, die voordurend verandert, en de formele eindige taal als een gesloten systeem van afspraken en codes. Om de verbanden, de wisselwerking en verwantschap tussen taal en muziek te onderzoeken, construeerde hij als een twintigste-eeuwse Athanasius Kircher een componeer-computer. Hiervoor ontwierp hij een computertaal, het MIDIM-systeem voor digitale compositie, een besturingsapparaat die het componisten mogelijk maakte met een computer muziek te componeren en waarmee hij de directe transformatie van geschreven teksten in muzikale taal tot stand kon brengen. Dit compositieproces is niet de uitkomst van weloverwogen, doorgeredeneerde besluiten, want Kaegi bespeurde bij zichzelf dat naarmate de beslissingen spontaner genomen werden de resultaten beter waren.

De Franse surrealistische schrijvers André Breton en Philippe Soupault hadden al in 1919 experimenten gedaan om hun schrijftempo zó hoog op te voeren, dat rationele overwegingen uit het schrijfproces verdwenen en alleen de spontane expressie overbleef. In deze 'écriture automatique' werden de gedachten zonder bedenktijd in rap tempo op papier gezet. Met deze schrijftechniek wilden zij het oneigenlijke, het gemaniëreerde en puur cerebrale uitschakelen en de taal weer ongedwongen over laten komen. De dichter laat zich leiden door de stroom van zijn associaties en de structuur van de taal; zijn gedachten en de taal vormen een soort 'magnetisch veld' waar hij zich in volle vaart doorheen beweegt. Zo laat de componist Werner Kaegi zijn muzikale ideeën, die hij in zijn kunstmatige taal formuleert, via de computer de vrije loop en brengt ze in een compositie tot klinken. Ook liet hij schrijvers op het podium in het MIDIM-systeem improviseren op de computer, waarbij hun instant-geschriften ter plekke in een directe vertaling in muziek ten gehore werden gebracht.

Er bestaat ook muziek die niets betekent in die zin dat ze geen taalfacetten bevat en emotioneel neutraal is. Die ritme- en klankconstructies zijn te vergelijken met een architectuur van verhoudingen, afstanden, tijdsduren en tempi. Ondanks de lyriek van de wiskundige of de kunstenaar die de schoonheid van de wiskunde wil vormgeven, is het niet waarschijnlijk dat de luisteraar op dezelfde manier door deze structuren ontroerd kan worden als door muziek die geënt is op de spreektaal.

Omdat we de wereld wiskundig kunnen analyseren, zijn er altijd wiskundigen en logici geweest die op zoek waren naar het extra vermogen van abstracte formules. Want wanneer denkfouten daarmee ontzenuwd kunnen worden en de ‘werkelijke’ geheimen daarmee te doorgronden zijn, krijgen die formules hun eigen betekeniswaarde. Zo zijn er componisten die het wezen van een compositie en haar karakteristieke componenten willen achterhalen en zij die bewust of onbewust louter wiskundige formele modellen hanteren bij het componeren. Zij gebruiken de

berekenbare structuren als uitgangspunt of vormbepalende methode voor hun compositie. Een goed voorbeeld is de Griekse componist, wiskundige en architect Iannis Xenakis. Van huis uit baseerde hij zich op de oude Griekse traditie van de Pythagoreeërs en Aristoxenus. Ook onderging hij de invloed van de Griekse literair-muzikale kunstvormen. Met de vele Griekse titels van zijn werken onderstreept hij de filosofische verbinding tussen de hedendaagse wetenschap en de antieke Griekse cultuur.

Xenakis is oprichter van het Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales en uitvinder van de componeer-computer UPIC. Dit intrigerende instrument kan met behulp van een magnetische pen grafische tekeningen omzetten in geluidskleuren, geluidssterkte, toonhoogte en in bewegingen van de klank. Xenakis onderneemt op het muzikale vlak speurtochten naar de karakteristieken van klankleuren, naar kraak- en krasvariaties van tonen, schrille en snijdende of juist duistere en sonore geluiden. In zijn akoestisch laboratorium verricht hij minutieuze computergestuurde operaties om via waarschijnlijkheidsberekening volstrekt nieuwe klanken te ontwerpen en daar dan weer deelgeluiden uit af te splitsen.

> Rekenmachines zijn filters die volgens opdracht voor mij selecteren. Keuzes maken door gericht te luisteren met een goed georiënteerd oor is een voorwaarde om totaal nieuwe muziek te kunnen creëren. Soms lenen grafische tekens en lijnconstructies in verschillende kleuren zich er het beste voor om zulke ideeën uit te drukken. Ik gebruik bij het componeren mathematische logica omdat ik ervan uitga dat de mens een rationeel wezen is en de wiskundige taal een manier om dingen die je voelt vorm te geven, zodanig dat de luisteraars de logische gedachtegang kunnen volgen. Ik ben niet direct geïnteresseerd in notenreeksen, ik ga uit van complexe verzamelingen van klank en om die optimaal te laten variëren pas ik toevalsberekeningen toe.'

In de loop van zijn onderzoek naar die logische en wiskundig berekenbare compositievormen ontwierp hij zijn 'boomstructuren'.

> Het zijn klassieke vormen met een sterke bundelende kracht: verschillende lijnen komen dicht bij elkaar, splijten en verwijderen zich dan weer van elkaar. Het gaat om samenkomende en uiteenlopende figuren van vertakkingen die je op alle gebieden aantreft. Ik nam dit uitgangspunt voor mijn muziek omdat de groei van bomen staat voor het raadsel van het bestaan - van geboorte en dood.

Johanneke van Slooten (1948) studeerde filosofie. Ze schrijft over o.m. moderne literatuur en muziek.

J. Heymans
Argeloze algebra

Oorsprong

Volg de Talmoed en begin elke les
in wiskunde met een helder exposé,

bij voorbeeld over een jonge beek,
een A of desnoods een Ee, een water

dat ergens in de bergen ontspringt
en zich naar beneden waagt, voor

de eerste keer, zo aarzelend en speels
langs vreemde rotsen, maar vol twijfel

over het spoor naar de diepte dat, een-
maal afgelegd, ook wel anders had gekund.

Eerste les

Stel: de Babylonische ruilhandel. Eén
grote spraakverwarring, maar niet meer

nadat twee historische bomen en twee
schapen, daar toevallig grazend tussen

de rivieren, zomaar als hetzelfde waren
gemunt, God mag weten waarom. Idem dito

de zilverlingen uit die tijd,- getallen
die, gedurig rinkelend, zich stapelen tot

een som zonder einde...
een aalmoes van de natuur, en meer niet.

Tweede les

Stel: de Griekse getallenleen Straatgerucht
uit de wandelgangen als die van de Academie,

een tempel op nog geen duizend schreden van
Athene waar het in de winter soms knap vroor

en mistig was of Achilles en de schildpad afs-
tormen op hun paradox, ook bij zoveel graden

onder nul. Een negatief surplus dat het zonnige
gecijfer zo kil deed verstommen, zij het voor

even: getallen zijn - hoe hoog of laag - nooit
eenzaam, de positieve niet vrolijker dan de rest.

Derde les

Stel: de Alexandrijnse boekerij. De totale
wiskunst tot dan toe, secuur verzameld daar,

met al haar leemtes, verschrompelde zonder
problemen in de vuurzee. Het gewelf dat op

haar kon bogen steeds, stortte zich vol-
ledig in de rook die, een keer opgetrokken,

niets dan verschroeide aarde achterliet, -o
verwondering die naderhand in een woestijn

ten oosten een lege plek omcirkelde: de bron
voor een paradijs dat zo doorzichtig scheen.

Vierde les

Stel: de Bolognese receptuur. Vervolmaakt
in de fijne keuken van Maître Descartes,

door welke heerlijke warmte ook gedreven,
zijn algebra en meetkunde uiteindelijk

mooi bijeengebracht, verstrengeld, zoals
spaghetti, blank en bruin. Elk stukje

in de kluwen heeft wel snijpunten met
een ander, zelfs al raakt hun deeg elkaar

niet eens. Dan heten ze complex,- hetgeen
amper ingewikkeld is, maar erg imaginair.

Slotsom

Ga terug naar de berg en zie af van
de beek die zich in haar bedding ligt

te roeren, in een geduldig streven
naar de kortste weg omlaag. Maar kijk

hoe een vliegtuig, losgezongen als in
een spot reclame, die bergtop langs, op-

stijgt en steeds meer op eigen vleugels
naar hoger en verder snelt. Geen andere

drijfveer stuwt beek en vliegtuig voort
dan linea recta naar hun bestemming toe.

Arno Kramer
Beeldentaal

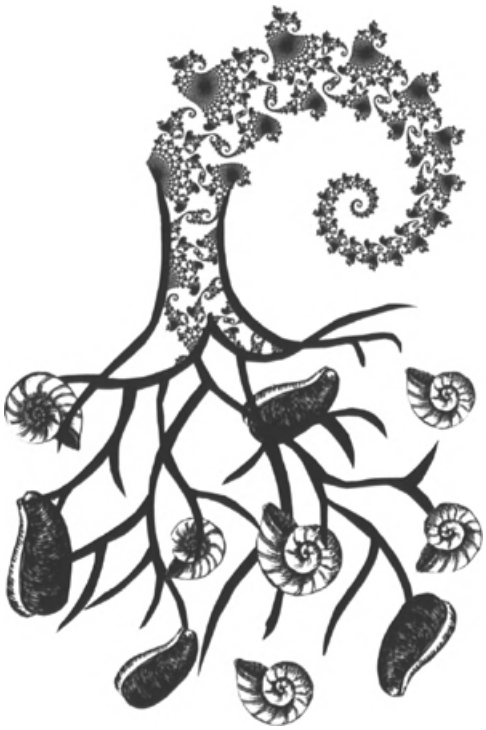
Alweer enige tijd geleden las ik in een dagbladartikel dat een filosoof zich afvroeg of het wel mogelijk was goede beeldende kunst te maken zonder een zekere kennis van de filosofie. Vanzelfsprekend stelde hij zich niet de vraag of het slechts mogelijk is goede filosofie te bedrijven als je kennis hebt van de beeldende kunst. Hier begint een soort taalspel dat niet echt relevant is. Bestudering van de kunstgeschiedenis had de filosoof wel degelijk wijzer kunnen maken: zijn opmerking is, lijkt mij, dus meer een grappig terzijde dan van wezenlijk belang. Het is moeilijk vast te stellen of de filosofie een bijdrage levert aan de ontwikkeling van de beeldende kunst. Feit is wel dat zij steeds meer een rol speelt in dat krachtenveld van beeld en tekst dat de kunst van nu steeds meer wordt. Die ontwikkeling van de beeldende kunst laat zien dat nu juist de taal, en ook de filosofie, een werkelijk teken van de veranderende opvattingen wordt dat de beeldende kunst zich alleen met beeld bezighoudt. Hedendaagse kunstenaars als Kosuth, Laurence Weiner en Jenny Holzer werken met de taal als beeldend dement. Weiner schrijft statements op muren en geeft die teksten nauwelijks vorm. Holzer maakt taal deel van kleurrijke lichtkranten. Kosuth citeert te pas en te onpas grote filosofen. Anselm Kiefer, Cy Twombly en Jannis Kounellis schrijven al dan niet mythologische namen en begrippen in hun werk. Letterlijk in de verf. Twombly laat Goethe naar Italië reizen in zijn schilderijen. Kiefer plundert de Duitse geschiedenis en schuwt de symboliek en het melodrama niet. Maar ook het werk van Marijke Dumas speelt tekst een wezenlijke rol, al betreft het in veel gevallen de letterlijke titel die zij in de tekeningen schrijft. René Daniels heeft naast de soms raadselachtige, filosofische titels van zijn werken met regelmaat woorden verwerkt. In feite is dit maar een hele summiere opsomming van wat er werkelijk in de beeldende kunst van nu met filosofische en taalkundige begrippen gebeurt. Het is boeiend om te zien dat de beeldende kunst kan aanzetten tot filosofische gedachten.

Toen, nu al jaren geleden, de beroemde boek *Gödel, Escher, Bach* van Douglas R. Hofstadter verscheen, was dus in de titel al duidelijk dat het ook om beeld zou gaan. Een van de voornaamste motieven voor het boek zag de auteur in de verduidelijking van de contradictie dat de snelle computer, die een toonbeeld van onbewustheid heet te zijn, het toch mogelijk maakt met intelligent gedrag geprogrammeerd te worden. Hofstad ter hoopte de lezer aan te sporen zijn brein te breken op de klaarblijkelijke tegenspraak. Deze te proeven, te overpeinzen, te isoleren, erin onder te gaan, om ten slotte te herrijzen met nieuwe inzichten over de schijnbaar onoverbrugbare kloof tussen het formele en het informele. Tussen het levende en het levenloze, het bezielde en het zielloze, het flexibele en het onflexibele. Hij noemde dit het onderzoek naar ‘kunstmatige intelligentie’. Intelligentie is de auteur Hofstadter niet te ontzeggen, al bekruipt ook hem het gevoel dat de complexiteit van de geest zo benauwend wordt dat het probleem van de intelligentie in feite nooit valt op te lossen. Met dat boek van negenhonderd pagina's leverde hijzelf op zijn minst een boeiende en mooie bijdragen.

In het boek is, in een verzonnen dialoog tussen Achilles en de Schildpad (die twee van de hardloopwedstrijd) sprake van een werk van de Nederlandse graficus M.C. Esscher. De afbeelding is een houtsnede van de beroemde band van Möbius. De Schoonheid van de band staat volgens Achilles buiten kijf, maar de Schildpad vraagt zich af of de schoonheid verband houdt met haar Onmogelijkheid en voegt eraan toe nooit tijd gehad te hebben om Schoonheid te analyseren. De vraag of er

sprake kan zijn van schoonheid bij iets dat onmogelijk is, is voor de beeldende kunst wel degelijk van belang Niet alleen bij de prent van Esscher kunnen we bevestigend antwoorden, maar kunst in zijn algemeenheid is de ultieme verbeelding van wat eerder onmogelijk was. Door de verbeelding is de onmogelijkheid omgezet in een mogelijkheid en daarmee is de gelegenheid geboden op z'n minst een oordeel te geven over die onmogelijkheid.

In het verdere verloop van de dialoog tussen de Schildpad en Achilles is sprake van een andere, iets bekende vraag, namelijk of het zo is dat de wind de vlag doet wapperen, of dat de vlag onmogelijk is en zij de wind



(illustratie: Esther Polak)

doet wapperen. Wie zo redeneert, kan gemakkelijk beweren dat wij niet het kunstwerk bekijken, maar dat het kunstwerk gemaakt is om ons te bekijken. Op deze wijze wordt het kunstwerk iets toegedicht wat het in de meeste gevallen niet verdraagt. Het roept de vraag op of er in een beeldend kunstwerk filosofie is te stoppen op een manier die beleefbaar wordt voor de toeschouwer. Bij een aantal afbeeldingen van Esscher zou je kunnen zeggen dat een verbeelding plaats heeft van een mathematisch-filosofisch probleem en dat dit, net zomin als met sommige paradoxen in de taal, ook niet kan met bepaalde beelden. Nu is het gemakkelijk tegen te werpen dat een afbeelding op een schilderij op zich al een paradox is. Dat wil zeggen: een afbeelding die meer specifiek iets uitdrukt van de werkelijkheid. René Magritte heeft in zijn schilderijen met fraaie beeldende paradoxen gewerkt. Nooit beter uitgedrukt dan in het alom bekende *Ceci n'est pas une pipe*. Een afbeelding van een pijp met daaronder de eerder genoemde titel. In meer werken maakte Magritte gebruik van beeld en taal. In *La révolution surrealiste* (1920) geeft Magritte in een aantal stellingen hier zijn visie op. Een van de stellingen luidt dat woorden dezelfde kracht hebben in een schilderij als vormen (beelden).

Voor een deel lijkt me dat zeker waar. Wanneer wij het woord *huis* leesbaar op het schilderij zetten, roept het bij ons hetzelfde op als wanneer wij in huis als afbeelding schilderen. Zetten we onder de afbeelding van een huis het woord *boom*, dan geven we een semantische indicatie aan het huis en kunnen we de afbeelding nog nauwelijks als alleen een afbeelding zien. Merkwaardiger zou het worden als we onder het *woord huis* het woord *boom* zouden zetten. Geeft een van de woorden nu het andere nog een extra betekenis of zijn beide gelijkwaardig? Nog merkwaardiger wordt het als in van de woorden een min of meer abstract begrip vertegenwoordigt, bijvoorbeeld angst. In het geval van de twee woorden *huis* en *boom* is een nietszeggend probleem geponeerd, omdat deze twee woorden een zo definitieve ‘voorstelling’ in onze gedachten brengen dat er niet direct een andere, diepere betekenis denkbaar is. Dat is natuurlijk wel het geval bij de toevoeging van het woord *angst*. Zetteen we *angst* in een beeld onder de *weergave* van een huis, dan geven we aan een dergelijk werk al direct een metafysische betekenis. Die betekenis zou je wellicht Magritte-achtig kunnen noemen. Het lukt nog wel voor een deel een willekeurig schilderij ‘na te praten’, dat wil zeggen, een schilderij waarop wij bij voorkeur figuratieve dingen zien afgebeeld. Een schilderij van Magritte dus laat zich meestal wel vertellen. Het wordt een heel ander verhaal als we willen proberen een schilderij van Willem de Kooning ‘na te praten’. Magritte's theorie dat een woord in een beeld over dezelfde kracht beschikt als een afbeelding is dus sterk gekoppeld aan het idee dat het in de schilderkunst om figuratieve afbeeldingen gaat. In hoeverre het mogelijk is om in een schilderij de taal ‘na te schilderen’ laat zich raden. Dat zal in diezelfde expliciete herkenbare beelden wereld moeten passen.

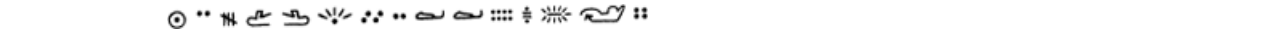
Arno Kramer (1945) is beeldend kunstenaar en docent aan de AKI (Akademie voor Beeldende Kunst) in Enschede. Hij schrijft over beeldende kunst en publiceerde enkele dichtbundels.

Sybren Polet
De Psidelver
[fragmenten]

In zijn hotelkubus doofde hij de vensterwanden en liet het duinlandschap dat hij een uur tevoren opgeroepen had wegschemeren en verdwijnen. Het pliglas was nu ondoorzichtig.

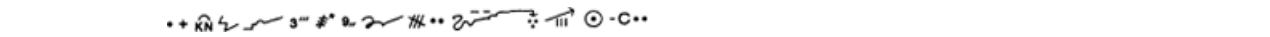
Na zich ontkleed en een geurig stoombad genomen te hebben vlijde hij zich in de masseerfauteuil en gaf zich over aan het zachte kneden en pulseren van de stoel, die hem koesterend omhulde tot aan zijn kin. Het materiaal voelde aan als huid, mensenhuid zelfs; het ademde en was afgesteld op lichaamstemperatuur. Lekker. De stoel masseerde hem van tenen tot nekwervels, als hij wilde tot scalp: je kon er zonder in ademnood te geraken in onderduiken en je ogen sluiten, opgaan in het zinderende donker, je hangend wanen als in de eistrengen van een pulserend kosmisch ei of in een zacht kloppende schoot. Het ritmische trillen had een kalmerend, regenererend effect.

Hij gaf er zich slechts kort aan over, zijn hoofd buiten de stoel, de oogleden gesloten. Daarna opende hij ze, stak zijn arm naar buiten, pakte een notitiechip die hij klaargelegd had en projecteerde op het videoscherm een formule; de formule nam hij op zijn beurt op in zijn brein - hij kende haar nog niet vanbuiten, wilde het eigenlijk ook niet - en onderging haar gewoon: ervoer de complexe werking ervan, de grotendeels metaforische, maar tegelijk ondervond hij nog iets méér, via een veld dat (hij met) de formule geschapen leek te hebben: een *totaalformule*.



Het effect was onmiddellijk was hoogstbevredigend, bevredigender meestal dan zijn deelname aan andere, grotendeels passieve psivelden, omdat hij de door hem opgewekte velden in principe beheerste, in zijn brein en misschien, misschien een klein beetje erbuiten, wanneer de formule ook invloed uitoefende op een ander veld, dat het zijne ten dele dekte... En soms had hij het trotse hilarische gevoel dat dit het geval was: dat zijn formule hem ontsnapte en zelfstandig bestond! - Misschien was het alleen maar een *gevoel*, meer niet, maar dit was voldoende. (Zelfbevrediging via de materie.)

Hij wiste de eerste formule uit en projecteerde een tweede.



En zonk erin weg, zacht piepend als een zandkorrel, terwijl zijn masseerfauteuil hem kneedde en zijn lichaam omhulde als een pneumatische poliep, die in zachte erotisch aandoende simultaantrillingen over zijn vel liep. Waterrillingen.

Hij ontbond de formule en liet zich nog even behaaglijk kneden... borst en onderbuik - oude yoga-oefeningen hadden hem de kunst bijgebracht zijn zaad in te houden en de lokaal opgewekte erotische stroom terug te leiden of naar zijn hersenen te voeren, waardoor hij zeer gevitaliseerd werd en een aangename warmte zich door zijn lijf verspreidde, tot in tenen, vingertoppen, haren.

Toen hij door en door verzadigd was riep hij zijn videovrouw op Terra Nova op en onderhield zich met haar en hun twee biovideokinderen. Hij had haar en hen nog nooit in levenden lijve gezien, had er ook geen behoefte aan, maar het was zoals altijd een boeiend en liefelijk contact: hun *bijna*-lijfelijke aanwezigheid tegen interieur en landschap - het muziekstukje dat ze met z'n drieën speelden, de beeldjes en de biogenetische groeigrafiek van hun planten die de kinderen lieten zien, de echte of bedachte belevenissen die ze vertelden, vooral bedachte waarschijnlijk,

want ze waren te onwaarschijnlijk - en zijn vrouw ten slotte die zich, nadat ze de kinderen weggeschermd had, naakt

in haar kamer voor hem vertoonde, de ogen vol verteverlangen en verteliefde, de lippen half geopend, haar linkerhand halverwege haar venusheuvel. Ze was oogverblindend reëel en mooi, mooi misschien vooral omdat ze reëel was of bijna-reëel.

Ook hij ontkleedde zich nu en toonde zich aan haar, toonde zijn mooie slanke lichaam met de licht gewelfde somaborsten en zijn goedgetrainde lid richtte zich langzaam op op zijn bevel.

Ze tuitten beiden hun lippen, geen van beiden had behoefte aan meer realiteit.

***

Hoewel hij het zich eigenlijk niet kon permitteren vroeg hij die avond ook nog verbinding aan met Cisoni - Cisoni zelf had buiten hem nog acht videovrienden, geen vrouwen - en toen deze belet gaf: over een halfuur was hij vrij - schakelde hij te bestemder tijd zijn tweewegvisualisator in en toonde zich. Hij had ondertussen zijn fraaie, met animale baltspatronen bestikte, zeer vrouwelijke tunica aangetrokken en voelde zich zeer feminien en aangenaam telecommunicatief, ja zelfs een tikje videogeniek.

Vriend Cisoni droeg een stoer voortrekkerskostuum, of wat daarvoor doorging, met bijbehorende parafernalia aan de riem. Lange afstandserotiek, zoals sommigen het spottend noemden. De grote, interplanetaire afstanden hadden het in de hand gewerkt; daarnaast leek de seksuele behoefte in het algemeen zwakker geworden, wat onder andere ook bleek uit het steeds dalende kindertal. Maar misschien was dit wel een teken van groeiende volwassenheid van de mensheid, die zich ontworstelde aan de dictatuur van het animaal-seksuele, iets wat door anderen hevig ontkend. In ieder geval was het een tendens die hij dagelijks kon constateren.

Ze onderhielden zich op plezierige wijze met elkaar, wisselden wetenswaardigheden uit die met hun dagelijkse beroepspraktijk te maken hadden; hij, Prel Nidok, vertelde de avontuurlijkste, mede omdat fantasieavonturen tot zijn ervaringsgebied behoorden en naarmate het video-uur verstreek kregen de verhalen en opgeroepen beelden een erotischer karakter; hun ogen begonnen te glanzen en al nauwkeuriger namen ze elkanders gelaat op, iedere zenuwtrekking en trilling liefdevol registrerend, het toestel soms bijstellend opdat ook de vluchtigste verandering, oogverwijding, vertrekking van mondhoek en neusvleugel scherp zou uitkomen, wat hun beiden een verfijnd genot verschafte, een vele malen groter dan wanneer ze open en bloot voor elkaar gemasturbeerd zouden hebben.

Fantasie-erotiek had voor een groot deel de lijfelijke contacten verdrongen. Daarnaast waren uitheemse wezens, als de octopusachtige yoetha's met hun twaalf zijzachte voelarmen, een steeds grotere rol gaan spelen in de erotische fantasieën, zowel van mannen als van vrouwen. Deze morgen nog /

Ze had zich verder van de nederzetting verwijderd dan zij en de anderen gewend waren, behalve wanneer van de zweefscooter gebruik gemaakt werd. De ruimtecommunicatieproblemen liet ze tijdelijk voor wat ze waren, voor Timo dus. Wandelen als god op aarde. Hier en daar in de struiken het vluchtige ritselen van yoetha's, maar ze boezemden haar geen angst in; ze voelde zich veilig als in een aquarium, een waarin zij de grote vis was. Het gevoel werd nog versterkt door de luchtvissen die boven haar hoofd en om haar lichaam zwommen, drie, vier soorten, de dieren waren nog lang niet allemaal geïnventariseerd en gerubriceerd.

Op een open plek in het bos strekte ze zich uit, ontspannen ademend; verbeeldde zich even dat ze klein kriel mee naar binnen zoog, maar dat leefde in deze lucht

niet. Een vis stond stil vlak boven haar gezicht, vlinderde met zijn vinnen en keek naar haar met een koel vissenoog; zwom toen verder. Planteneters.

Richtte zich nu half overeind en ontkleedde zich langzaam. Koesterde zich in de tweelingzon die je, als je langs je neus keek, in beide ogen kon vangen, in ieder oog één.

Het geritsel in de struiken nam toe. Iets schuifelde over het gras. Ze gluurde door haar oogharen. Zag hoe de yoetha haar met zijn blinkende kijkcellen, die over zijn hele lichaam verspreid zaten, opnam.

Vlak bij haar hield de yoetha stil, aarzelde, strekte een paar voelarmen uit en trok ze weer in. Ze knipperde even sauriërachtig met haar oogleden.

Het aanmoedigingsgebaar werd juist geïnterpreteerd, want weldra voelde ze de zijdezachte tasters over haar huid zwerven, voorzichtig, alsof zijn lichaamszuren haar konden bezeren, hoewel beiden wisten dat dit niet zo was. Ten dele raakte hij haar niet eens aan, maar

streelde met zijn tasters vlak boven haar huid en verwekte daar een aangename warmte die zich tot onder de huid, in de spieren, voortplantte, waardoor er over en in haar hele lichaam warmtemeridianen leken te ontstaan, op en in hals, schouder, borsten, armen, buik, venusheuvel, dijen, benen, voetzolen, hielen.

Het was een zo volmaakte erotische temperatuur als ze niet eerder had ondergaan, een koestering licht als die van een winderige zon, zonnewind op een meditatieheuvel. Ze sloeg haar oogschelpen dankbaar op. Op dat moment zag ze de struiken uiteenscheuren en hij zag de man op hen afstormen. Ze gilde om de yoetha te waarschuwen, maar te laat.

Hij schrok onwillekeurig, kromp even, in zich, ineen. Elders nam iemand de fantasie over, hij wist nog niet wie.

Er hing woede in de lucht, als onweer. (Droomroof. Het kwam voor, op onverhoedse momenten en hij vroeg zich af wanneer dromers zich betere afweerschilden zouden leren vormen.)

Daarna gingen ze over op abstracte porno, zoals ze het noemden; in feite was het een uitbreiding van, nee, een vervolg op de fantasie-erotiek. Non-figuratieve porno was misschien wel de meest geraffineerde en afstandelijke vorm ervan. De beelden werden volstrekt privé-geladen en vervormden zich op bevel; scherpe driehoeken boorden zich in volmáákt, of onvolmaakt ronde cirkels, sneden sadistisch segmenten uit een expansieve achthoek, een kwetsbaar parallellogram; fractale kristallisatievormen wekten libidineuze appetijt, computerbeelden naderden elkaar uitdagend of treiterend en doordrongen elkaar op een geraffineerde wijze. Er vielen grillige gaten in een gaaf ellipsoïde-ei, spijkervormen roffelden sm-achtig op hyperbolide heuvels, spiralen verstrengelden zich zuchtend en steunend, lussen gleden in en uit elkaar als lemniscaten, enzovoort, terwijl anderen zich uitleefden in series grote of ondeelbare getallen, priemgetallen, irrationele getallen en daar een orgasme van kregen. De erotisering van de getallen was eindelijk een feit, lang nadat de getallen en hun sytemen, althans de muzische, uit Eros voortgekomen waren. (‘Alle namen zijn getallen.’)

***

‘Mensen willen een verleden. Dus geef ze een verleden.’ Waar of verbeeld, dat doet er niet toe. Op Terra waren ze er in sommige federaties als de Verenigde Staten van Noord-Amerika al lang geleden toe overgegaan er een te scheppen, nadat ze eeuwenlang traditie en historie onbekommerd hadden vernietigd en aangepast aan of vervangen door heden, steeds maar weer nieuw heden. Naarmate een planeet of satelliet meer eigen civilisatie ontwikkelde ontstond er een sterkere behoefte aan een historische achtergrond, hoe kort ook. Verbalisators kregen dan soms de opdracht een eigen historie voor hen te verwoorden en eventueel te fantaseren, met aanvaardbare tradities en gebruiken; de terrestrale afkomst van bekende families of figuren werd geconstrueerd en als het de recente kolonisatie van een volstrekt maagdelijke planeet betrof werd soms een vroegere, verloren gegane beschaving bedacht, waarvan men dan de voortzetting of de vervanging vormde; men ontleende er morele of bijzondere plichten aan en hoopte eens archeologische resten te ontdekken, want hoop op zich houdt iedere historie in leven, ook een fictieve. Verhalen over die oude beschaving en over hun hoogstaande, kunstzinnige voorvaderen werden geschreven en uitgebeeld, herdenkingsdagen ingesteld, ja, men zou kunnen zeggen: hoe minder reële historie, des te rijker verleden men kon verbeelden; en wanneer er de nodige tijd verstreken was wist men niet beter of wenste niet beter te weten. Betrof het een planeet met een reeds aanwezige

intelligente bevolking, dan werd in overleg een gemeenschappelijke historie ontworpen ofwel een suprahistorie.

Het sprak vanzelf dat de diverse planeten en satellietenstelsels in de Confederatie kennisnamen van elkanders historiën en de videoseries erover waren zeer geliefd, stimuleerden tot competitie.

‘Mensen willen een verleden, dus geef ze een verleden.’ Bovendien kon je het *heden* via een actief, bewust geconstrueerd verleden beïnvloeden, in gunstige zin en dat was ook veel waard. (‘De geschiedenis is een fantasie waard.’ / ‘L'histoire vaut une phantaisie.’)

Een deel van de staten met een ‘authentiek’ rijk verleden had het, voor zover men het in de archieven na kon gaan, altijd al gedaan, hun historie herschrijven: ‘levende geschiedenis’ noemden ze het... en dus... De verantwoordelijkheid van de verbalisators en historici werd hierdoor navenant groot.

Aansprakelijk gesteld te worden voor een heel verle-

den is nog iets anders dan alleen maar voor een beperkt heden en eventueel voor een korte toekomst, bovendien bepaalde de aard van het ontworpen verleden mede de troposfeer van de toekomst. Daarnaast was het, zoals gezegd, in principe mogelijk het verleden te wijzigen als men dit wenselijk achtte en met het verleden de voorcondities die heden en toekomst bepaalden.

Vaak waren de verbalisators avontuurlijke geesten die, veelvuldig geconfronteerd met sprookjesachtige werkelijkheden en ongelooflijkheden en gewend als ze waren tussen de diverse realiteiten geen wezenlijk onderscheid te maken, er weinig moeite mee hadden het verleden te manipuleren.

- We waren na een maandenlange reis aangekomen op Esternico I, zei Marloff, een verre planeet, ik weet niet of jullie ervan gehoord hebben?

We ontkenden het, niemand had zelfs ooit de naam horen noemen.

- Er is ook nooit een videoserie van gemaakt, zei Marloff. Veel te explosief materiaal. En men houdt nu eenmaal niet van ontmoedigen. Negativiteiten horen genegeerd, óf gecompenseerd door iets veel belangrijkers. En dat gebeurde dus niet.

Hij nam een snuif plus teug van zijn juniprin, het populairste lokale genotmiddel en vertelde, zo nu en dan een tafereel uit zijn brein op het scherm visualiserend, met een gedetailleerdheid die wij hem benijdden.

De geheel van neutraal plikwarts vervaardigde verdieping zweefde in de lucht, ongeveer 30 meter boven de basiswoning. Het uitzicht was groots: kruipende, soms haast rollende bossen van gekromde cipresachtige bomen, heuvels die, misschien onder invloed van de dynamiek ervan, de indruk wekten te groeien zonder groter te worden. De kleuren van de bodem liepen van wijnrood naar dieppurper en goudgroen en contrasteerden of mengden zich steeds anders onder het wisselende koele zonlicht. Hier en daar aan de rand van de urbanisatie, een enkele iets verder weg, zweefden soortgelijke glinsterende woonkubussen aan hun bevestigings- en voedingskabels als aan navelstrengen.

Hij keek door het pliglas van de bodem omlaag en zag de driedimensionale realiteitsillusie van leven en landschap, de werkelijkheid als permanent decor en dit was nog boeiender dan de artificiële pliglas-landschappen in de vensters van zijn hotelsuite. Alles was hier natuurlijk als de natuur.

- We hadden een maand geleden, vertelde Marloff, Jamyeo verlaten, waar we twee weken hadden doorgebracht, de planeet van de freaks. Enfin, jullie kennen ze - hij visualiseerde ze voor onze ogen en we herkenden ze van een recente videoserie: surreëel aandoende figuren die aan mensen deden *denken* - en je zult begrijpen... nee, dat begrijpen jullie niet: dat je op zulke fantastische wezens snel uitgekeken raakt.

Fascinerend zul je zeggen. Natuurlijk, de eerste dagen - voor mij was het de vijfde keer dat ik er kwam, ik heb zelfs nog een deel van hun historie geschreven en hun toekomst voorzien -, maar na een week raak je aan al die uitzonderlingen gewend, net als aan ziektebeelden, het - afwijkend - patroon is hetzelfde en dan wekken, gek genoeg, de kleine afwijkingen daar weer van ergernis: je wilt méér, je wilt markante afwijkingen van die afwijkingen en die zijn er niet. Dus je begrijpt dat we blij waren toen we op Esternico I landden, een planeet waarop veel leven geconstateerd was, maar met bewoners die nog niemand gezien had. Avontuur, spanning!

We bezaten verteopnamen van holwoningen en complexe geometrisch gebouwde huizen, buideldierachtigen, een rijke grasstruik- en boomachtige vegetatie, niet groen maar geel, oranje, oker, zonder één opname van de bewoners. Waar waren ze? Vrijwel zeker niet uitgestorven, want de conglomeraties op het planeetoppervlak

leken volop in bedrijf, er stonden voorwerpen die op voertuigen en gereedschap leken en binnen omheiningen zwierven kuddes gedomesticeerde dieren. Wat was het antwoord? Een zeer ontwikkeld waarschuwingssysteem in de ruimte dat onze verkenningsraketten had gesignaleerd? Een levensvorm op een andere frequentie? Maar die duidelijk dierlijke levensvormen dan en de artefacten van normaal materiaal?

We landden dus en aanschouwden een liefelijk, kleurrijk landschap, dat ons zeer beviel, snoven goede, zij het wat dunne lucht in met voldoende zuurstof, warmden ons in milde zonnestralen. Eigenlijk was het ideaal.

Marloff liet ons het landschap zien zoals hij het aanvankelijk had gezien: velden als gestolde watergolven, struikgewas als goudgeel zeewier, wuivende koraalbladen, okerbruin en koperbruin van kleur, het geboomte roestbruin. Daartussenin en rechts tegen de

bergen half uit de rotsen gebouwde octaëder- en dodekaëderachtige huizen, stapelbouwwerken en enkele grotere constructies, misschien fabrieken, laboratoria, kantoren. En overal zwierven en sprongen de buideldieren rond, vijf, zes varianten. Het was adembenemend. Maar geen bewoners.

-We liepen rond, zogen de frisse lucht in, verzamelden vruchten die we in ons lab analyseerden op eetbaarheid, braken hier en daar voorzichtig blaadjes, takjes en bloemen af, namen monsters van de aarde, de rotsen, schraapten iets van het materiaal van een huis, onderzochten voer- en werktuigen, maar traden geen huizen en gebouwen binnen. Na alles op video vastgelegd te hebben, ook onszelf, keerden we in onze vliegscooters terug naar ons luchtschip met een wat onbehaaglijke gevoel.

De volgende dagen maakten we in onze vliegscooters niet te lange verkenningstochten over het land en troffen overal hetzelfde beeld aan. Voor enkele in kooien opgesloten dieren leek vers voedsel neergelegd. 's Nachts brandde in geen van de bouwsels licht.

Het laatste licht dat we zagen - ook wij op het scherm - was het oranjerode schijnsel van een zon die dal en heuvels, planten en struiken baadde in een toverachtige glans, terwijl hier en daar buideldierachtige vogels of vleermuizen rondwiekten.

Ook dit was adembenemend, maar langzamerhand ook adembenemend onheilspellend.

***

De vierde dag liep ik rond in de buurt van ons luchtschip, in gepeins verzonken en wachtend tot we er met enkele verkenningsscooters op uit zouden gaan. Ineens kijk ik met een klein schokje op, een beweging moet mij uit mijn gepeins hebben opgeschrikt. En wat zie ik? Mijn huiskamer op Terra X, met mijn vrouw en mijn twee kinderen erin, het ene fluitspelend, het andere opgaand in tiroke-gebarenspel. Mijn vrouw staat op het punt de kamer te verlaten en kijkt mijn richting uit als om mij te begroeten. Het lijkt alsof ze haar ene arm al opheft om -

Mijn hart sloeg een slag over, zo levensecht was het. Daar haalde geen biovideo bij.

Ik kneep mijn ogen even stijf dicht. Opende ze weer. En zie, het tafereel was er nog. En vijf minuten later nog.

Ik liep erheen, liep erdoorheen, zonder iets te voelen, als een geest door de muren van een huis. Ik, een geest!

Van enige afstand bleef ik kijken en het tafereel volgen: de kinderen speelden nog, Kiri en Ono, Ono met ons hondje nu, mijn vrouw was naar haar eigen vertrek gegaan om een yogaprogramma te volgen; er was nu een groter deel van het huis zichtbaar. En daar bleef het bij. Ook het tafereel fixeerde zich, hoewel het éven levensecht bleef, alsof ieder slechts in die ene laatste seconde voortleefde, maar dan ook lééfde, niet bevroor!

Na een halfuur keerde ik lichtelijk geschokt naar het schip terug en trof daar andere geteisterden aan. Iedereen had een soortgelijke ervaring gehad.

We toonden elkaar onze taferelen. Ze waren meestentijds ook voor anderen zichtbaar en dat bleven ze, wat eigelijk nog schokkender was. We konden dan ook niet nalaten die dag herhaalde malen te controleren of de taferelen er nog waren, en ze waren er, in onverminderde scherpte en intensiteit.

Ook de volgende dag bleken ze niet verdwenen en dat niet alleen, er waren nieuwe bij gekomen, sommige vlak naast de eerste, andere iets verderop. Het waren

veelal scènes die we de avond tevoren of in de loop van de nacht, wakker liggend dan wel dromend, in gedachten beleefd hadden. Iets of iemand had de beelden opgevangen, uit vele andere geselecteerd en vervolgens gefixeerd en gerealiseerd in een frequentie tussen die van onze hersengolven en vaste materie. Het was een droom die de mensheid millennialang gekoesterd had zonder ze te kunnen verwezenlijken. Wie konden het wél terwijl ze bovendien niet hun eigen maar ónze gedachten realiseerden?

Marloff keek ons aan, maar wij haalden vragend de wenkbrauwen op, al dachten we wat hij wilde dat we dachten: de bewoners van de planeet.

- De bewoners, zei hij, dat lag voor de hand. En het antwoord op de vraag waar zij waren was hiermee gegeven; als ze van onze gedachten konden kennisnemen en deze konden visualiseren, respectievelijk halfmaterialiseren, dan betekende dit waarschijnlijk dat ze zichzelf ook konden dematerialiseren en rematerialiseren en zich misschien in ‘vibratievorm’ elders konden opslaan, bijvoorbeeld in de stof waarin ze onzichtbaar opgingen en een vorm waaronder ze schuilgingen.

Het antwoord op de vraag waar ze waren luidde dan ook: waarschijnlijk overal. Ze waren overal om ons heen: in de bomen, de muren van de huizen, de planten, de wanden van het ruimteschip, de zendapparatuur en misschien, nee, waarschijnlijk zelfs, in onszelf.

Toen we tot deze gevolgtrekking kwamen raakten we pas goed van streek. Er moest een enorme hoeveelheid bio-energie voor nodig zijn om onze gedachten te halfmaterialiseren, of misschien ook niet, misschien bezaten ze zelfs apparaten die het voor hen konden doen via versterking van denkgolven en trillingsfrequentie.

En toen drong het ook, onvermijdelijk, tot ons door dat ze misschien eveneens in staat waren - een andere millennia-oude droom van de aardmens - zich in gedematerialiseerde vorm middels hun golffuncties of gecodeerde quanta te verplaatsen, dan wel zich door anderen over te laten seinen, om zich elders, op vrijwel hetzelfde moment, te hermaterialiseren. Misschien. Er was echter een onvoorstelbare kunde voor nodig.

De volgende dagen voelden wij ons bepaald niet senang, temeer toen wij ons bewust werden dat ze bij een dermate hoogontwikkelde wetenschap wellicht ook in staat waren óns te dematerialiseren en te doen verdwijnen of ons, in het meest humane geval, terug te zenden naar onze planeet - in onstoffelijke vorm. In feite voelden wij ons als wezens die zich op de grens van bestaan en niet-bestaan bevonden, bewogen ons bijna met gebogen hoofd en zochten driftig naar eventuele apparatuur die ons als bedreigend voorkwam, maar we vonden helemaal geen apparatuur. Daarbij hadden wij nauwelijks oog voor de interieurs die wij nu voor het eerst betraden.

Waar we wel een scherp oog voor hadden was de ontwikkeling van onze huiselijke taferelen en dagdromen, de meeste nostalgisch van aard, die nu ook voor anderen zichtbaar waren, en reken maar dat iedereen z'n ogen goed de kost gaf, openlijk of steels. En niemand die niet een zekere gêne voelde bij het prijsgeven van zijn heimelijke emoties en gedachten, vooral wanneer ze van erotische aard waren en een enkele maal zelfs ronduit schokkend; het vervulde de dromers met woede en frustratie en sommigen durfden nauwelijks meer te denken en meden de nabijheid van anderen.

Ondertussen nam het *aantal* inkijkjes voor ieder van ons snel toe en na een dag of tien liepen we allemaal in een soort openbare privé-wereld, een gerealiseerde en voorgeselecteerde bewustzijnswereld, een panopticum van statisch levende beelden: op onverwachte plaatsen stuitten we soms op een scène, al of niet met onszelf erin; compact waren de projecties vooral in de buurt van ons luchtschip, maar op twintig kilometer afstand trof ik de waarschijnlijk verstafgelegen beelden aan.

Het begon al griezeliger te worden, hoewel de angst voor persoonlijke dematerialisatie allengs afnam. Na ongeveer twee weken constateerden we dat enkele van de allervroegste taferelen begonnen te vervagen en rafelig werden aan de randen, vervolgens mistig, waarna ze uiteindelijk oplosten, misschien omdat handhaving van alle te veel bio-energie kostte. Tegelijk echter ontstond er een negatieve kleuring van de nieuwere beelden, de situaties kregen iets ruzieachtigs, bijterigs en neerslachtigs - vooral het laatste - of neigden naar een vervelende uitloop. Was het omdat ons bewustzijn aldus gestemd was - wij realiseerden het ons niet altijd, betwijfelden het zelfs - of omdat de projectoren zelf er een negatieve tendens in legden met een goed gevoel voor psychologie?

Hoe het zij, de werkelijk overal opduikende beelden maakten ons al depressiever, wat de bewoners natuurlijk ook beoogden. Bovendien gingen ze nu ook detailveranderingen aanbrengen, een meubelstuk in de huiskamer week af of ontbrak,

iets in het gezicht van vrouw, televrouw of kind was verwrongen en vooral dit maakte dat sommigen van ons zich opvraten van machteloze woede en daardoor nog neerslachtiger werden.

We ondernamen pogingen de beelden door inzet van al onze denkkracht op te lossen, tot het zweet ons uitbrak. Tevergeefs. Niets veranderde. Enkelen kregen huilbuien. We probeerden nergens meer aan te denken, althans niet aan iets uit ons verleden. Uiteraard ook vergeefs. Ons onbewuste dacht voor ons, des te meer zelfs.

We fantaseerden soms opzettelijk scènes, waarvan er prompt een aantal in beeld verschenen, maar het gaf ons geen genoegen, te meer omdat, ook hier deformaties aangebracht werden.

Ik herinnerde me, zei Marloff, dat enkele schrijvers lang geleden al gespeeld hadden met de gedachte -o,

wat hebben wij altijd goed met ideeën en woorden kunnen spelen - ons op deze wijze van een eeuwig bestaan te verzekeren. Je legt favoriete taferelen gedetailleerd in codes vast en speelt ze eindeloos af. Om verveling tegen te gaan zouden onzekerheidsfactoren ingebouwd kunnen worden, en natuurlijk, de volgende stap is dat je je leven retoucheert, je verleden bijschaaft en je van een aangenamer nabestaan verzekert dan het leven dat je deel is geweest. Een privé-hemel voor jezelf en je favoriete leefgezellen, zoals de Egyptische farao's en de Chinese keizers vroeger beeldjes van vrouwen, slaven en bedienden en hele regimenten krijgers meekregen in hun graftomben.

Een hel van verveling en herhaling? Hij zag de blik in onze ogen. Haalde zijn schouders op. Waarom? Ironisch: - Altijd mooi weer. Altijd vrede, ontspannen verhoudingen, geluks- of tevredenheidsgevoelens, beelden door een zonnelens gezien. Rouwprocessen die zich snel en met gewenst resultaat voltrekken. Geselecteerde, diepbevredigende piekervaringen. Waarom niet? En misschien kun je zelfs vergetelheid en vergeten inbouwen!

Ik ben eens op een planeet geweest waar de bewoners heel ver in die richting waren. Een groot deel van hun leven bestond, behalve uit verfijning van de methode die nog verre van volmaakt was, uit het selecteren, analyseren, coderen en vastleggen van scènes uit hun leven die ze behouden wilden zien ‘voor later’ als biorealisatie ervan mogelijk was. Sommigen kwamen aan het smaken van het moment zelf niet meer toe, dat zouden ze later in alle rust wel doen bij het herleven, zoals sommige mensen ná een lange reis pas de tijd vinden om de opnamen van wat ze gezien hebben te bekijken. Anderen acteerden zelfs hele periodes in hun leven uitsluitend voor dit doel. Lachend: - En waarom ook niet, als ze er zich gelukkig bij voelden? Wie wil kan altijd de knop omdraaien. Of niet?

- Waar lag die planeet? vroeg ik.

- O, ergens aan de rand van de melkweg. Marloff maakte een onbestemd gebaar in de ruimte en de blik in zijn ogen kreeg iets oneindigs. - Ver, ver weg.

Waarschijnlijk zo ver weg dat hij het zelf bedacht heeft, dachten we. Het zou de eerste keer niet zijn. Je wist het bij hem nooit.

- En hoe liep het af? vroeg ik.

- Met ons? O, zoals te verwachten. Op den duur waren we de waanzin nabij. Niemand kan tegen een enigszins langere confrontatie met zijn achterliggende leven, zijn dagdromen, zijn herinneringen, vooral niet als ze afwijkingen gaan vertonen die je niet thuis kunt brengen of erger. Bovendien begonnen de ontzichtbaren het realiteitsgehalte van de beelden op te voeren en op een gegeven moment kon je de beelden zelfs bijna vóélen, je kon je vrouw, je kinderen, je familie en vrienden bíjna aanraken.

- Doodeng.

- Ja. De kans bestond zelfs - en daar had geen van ons nog aan gedacht - dat je in zo'n tafereel opgenomen zou kunnen worden, tegen je zin!

Peinzend: - Opgenomen als een volstrekt identiek beeld van jezelf en vastgelegd in een statische beeldenreeks...

Hij zuchtte. - Toen vonden we het mooi genoeg. We pakten onze spullen, startten het luchtschip en vertrokken - let wel, zonder dat de bewoners zich ook maar één keer hadden laten zien, terwijl ze al die tijd overal om ons heen en misschien wel ín ons hadden gezeten. Onze enige buit: specimina van de planetaire vruchten, planten, bodemmonsters en natuurlijk een hoop videomateriaal.

- Ook van de halfmaterialisaties? vroeg ik en ik vermoedde wat hij zou antwoorden.

Marloff aarzelde even, maar zei toen gedecideerd: - Ja.

- Ik ben benieuwd wanneer het materiaal vrijgegeven zal worden, zei ik.

- Ik ook, zei hij. Misschien hebben ze het wel vernietigd.
- Doen ze dat dan wel eens?
- Wat dacht je, zei Marloff. Ook wij herschrijven onze geschiedenissen, retoucheren ons heden en laten weg wat we niet kunnen gebruiken.
- Misschien zijn enkele gedematerialiseerde bewoners wel in jullie luchtschip mee teruggereisd, verborgen in het materiaal of gewoon in de lucht van het schip of in jullie zelf.
- Daar hebben we natuurlijk ook aan gedacht, zei Marloff, maar eerlijk gezegd geloofde ik daar niet in; als ze gewild hadden hadden ze zich allang zelf over kunnen seinen.
- Of ze hebben zozeer je gedaante aangenomen dat je het zelf niet merkt, een dubbel dat compleet in je is opgegaan...

- Kan zijn, zei Marloff met een stalen gezicht, wie weet wie je hier voor je hebt.

Het was schemerig geworden buiten, de lucht boven de horizon kleurde matgroen en oranje en een ijl krullend donker kroop over het vredig voortrollende landschap dat al meer tot rust scheen te komen.

Een deel van de zwevende kubussen lichtte langzaam op, verspreidde een zacht schijnsel als driedimensionale doorkijkjes naar het leven; andere zogen alleen maar het avondlicht aan of daalden neer. Het was zoals altijd fascinerend.

Nee, zei Marloff, waar ik voorlopig meer in geïnteresseerd ben is een ander - fictioneel - idee dat eertijds al eens door een schrijver is geopperd: stel een mens staat voor de spiegel, terwijl de een of andere kwelduivel of god de ‘ether’ verdicht, waardoor de zelf beschouwer zijn beeld pas na een minuut, een dag, een eeuw te zien krijgt. Een aardig perspectief. Op het moment dat ik mijzelf zie ben ik het niet meer. Ik ben die ik niet ben. En vul maar in. Op zo'n spiegel wacht ik, of nog beter een spiegel die mijn beeld niet terugkaatst, maar die het voorgoed absorbeert. Op zo'n spiegel wacht ik.

- Een taalspiegel, zei ik.

Sybren Polet debuteerde als dichter met de bundel Demiurgasmen *en als romanschrijver met het inmiddels klassieke* Breekwater. *Zijn bekendste prozawerk in de reeks rondom de hoofdfiguur Lokien is* Mannekino, *een woord dat hij heeft geijkt en dat inmiddels tot de Van Dale is doorgedrongen. Recente werken in de zogenaamde ‘Lokiniade’ zijn* De andere stad *en* Stadgasten.
Zowel in Polets poëzie als in een deel van zijn proza spelen technologische en wetenschappelijke speculaties een rol. Hetzelfde geldt voor zijn meest recente grote prozawerk, De hoge hoed der historie, *dat in augustus verschijnt. In dit boek leeft Lokien in uiteenlopende gedaante in meerdere historische en futuristische tijdperken, van het oude Rome tot in de verre toekomst. De hierboven afgedrukte fragmenten zijn afkomstig uit het laatste verhaal, waarin de mens verre sterrenstelsels bereist en koloniseert*.

Annelies Passchier & Margot de Jager
Interieur
Het bed

‘Als we nooit meer bij elkaar slapen,’ zeiden wij tegen elkaar, ‘als we hier niet meer zijn, als we elkaar niet meer altijd zien, dan staat het bed hier zonder ons. Leeg.’ We lagen naast elkaar op bed. We keken naar het dakraam boven ons. Het regende. Het water golfde over het glas. Buitenspelen kon niet. We keken naar de grote, logge stoel naast ons bed.

‘Laten we kijken hoe dat is,’ zeiden we, ‘als we hier niet meer zouden zijn.’ We klommen over de stoel heen, en kropen onder het oude bureau van onze vader dat vol lag met mappen en stapels papier van zijn werk. Bij speciale klussen zit hij wel eens op onze zolder te werken. Hier is het lekker rustig. We lagen op onze buiken. Het bureau was een wal geworden en wij keken spiedend uit naar vijanden aan de overkant.

Er was weinig beweging te bekennen. We zagen het lege bed. Het licht viel door het dakraam op de rand en op een deel van de oude stoel. We rilden. Opeens hadden we het koud. ‘Misschien moeten we het licht aandoen,’ zeiden we. We gaven elkaar een hand, we bleven zitten. Het was niet alleen koud, het was ook stil geworden op zolder. We hoorden onszelf ademen.

Toen zagen we een klein beestje over de zitting van de grote stoel kruipen. Het was geen vlieg, het was geen mier. Het fladderde even omhoog en daalde weer op de zitting Het was een bruin, duf dingetje, een motje.

We stonden tegelijk op. We klommen op het bureau en huilden als indianen. We sprongen over de stoel heen op het bed, we loeiden, we sprongen van het bed op de stoel, van de stoel op het bed. Heen en weer, heen en weer. Tot onze moeder onder aan de trap riep of het niet wat minder kon.

‘De mot moet dood,’ schreeuwden we in koor.

We sprongen: ‘De mot moet dood.’

We stampten: ‘De mot moet dood, de mot moet dood.’

Moeder sloeg op de gong. Etenstijd.

's Avonds lagen we in bed. We keken naar het dakraam boven ons. Het regende niet meer. Grijze wolken joegen langs. We keken naar de donkere schaduw van de grote stoel naast ons bed. ‘Het is nu onze stoel,’ zeiden we, ‘meneer De Roos is dood.’ De nieuwe bewoners hadden de stoel op straat gezet. Wij hadden hem mee naar huis genomen. Moeder was eerst boos en zei dat ze hem niet op zolder wilde hebben. ‘Dat oude lijk,’ zei ze, ‘komt er hier niet in.’ Maar wij zeiden dat het een mooie oude stoel was, en dat meneer De Roos daar altijd op gezeten had. Wij zeiden ook dat de stoel niet dood was, maar meneer De Roos. We namen dus helemaal geen lijk mee naar boven.

Gelukkig vond onze vader het wel goed. 's Avonds hielp hij ons het gevaarte de trap op te slepen. De vlieringtrap was het moeilijkst, omdat het trapgat erg smal was. Onze vader moest ervan vloeken. Moeder stond er boos bij te kijken. Even waren we bang dat hij het erbij zou laten zitten. Maar toen zei onze moeder dat hij het zelf toch ‘zo'n mooi idee had gevonden, zo'n oude stoel op zolder van iemand die aan het hemelen was’. Toen werd vader boos op moeder, en gaf een enorme ruk aan de stoel. Die schoot als een raket door het trapgat heen. We moesten gewoon achteruit springen om het ding niet op onze voeten te krijgen. We gingen rechtop zitten en keken nog eens goed naar de donkere stoel. ‘Als we doodgaan,’

zeiden we, ‘dan houden we eerst op met ademen. Dan liggen we stil, maar hebben we wel onze kleren nog aan.’ We gaven elkaar een hand en lieten ons terugzakken in de kussens. We rechtten de benen, we hielden de adem in. We wisten wat we dachten. Ssst, we zijn in een grot, we liggen in ons graf, en niemand kan ons horen. Maar wij hoorden des te meer. Uit de muur kwam een raspend geluid, dat telkens terugkeerde. Dat moest de stoel van Oscar zijn, onze broer. Die maakte na het eten altijd zijn huiswerk. Dichtbij klonk zacht het geroek van duiven. Dat moesten de duiven van Jongejans zijn. Die vliegen 's avonds altijd rond to t het donker wordt. In het weekeinde laat hij ze wed-

strijdvliegen. Als ze terugkomen van een vlucht, gaan ze altijd eerst bij ons in de dakgoot zitten. Pas daarna vliegen ze over naar zijn schuur. We hoorden ook de stem van onze moeder ratelen, beneden in de tuin, en de wat donkerder ratel van de buurvrouw. We konden niet horen wat ze zeiden.

We keken elkaar aan. ‘Maar als we dood zijn,’ zeiden we, ‘van wie is dan ons zwaard, van wie de rode fiets en de blauwe met de standaard? Wie neemt onze hengels mee, en onze ballen? En wanneer is het niet meer van ons? Meteen als we dood zijn? Of pas als we begraven zijn? Waarom weten we dat niet?’ ‘En,’ zeiden we, ‘is het niet beter als onze spullen na onze dood van ons blijven, maar dat anderen ze wel mogen gebruiken? Maar dan alleen als ze er echt van houden.’ We pakten een kladblok en scheurden een velletje tot reepjes papier. Op het oude houten hobbelpaard plakten we een reepje met ‘oma’ erop, omdat we wisten hoe dol ze op het hobbelpaard is. Op de kalender plakten we ‘papa’, omdat hij van kalenderscheuren houdt, op onze hengels plakten we de namen van onze neven Harm en Timon, die al op snoek vissen. Het was een heel werk. Moeder riep of we het licht uit wilden doen. We beloofden het. Bij onze schooltassen wisten we echt niet wie we erop moesten plakken, en ook niet bij onze verzameling kevers en schelpen. ‘Weet je wat,’ zeiden we, toen we het bij onze autootjes ook al niet wisten, ‘als we begraven worden, dan nemen we onze mooiste spulletjes gewoon mee in het graf.’

Dat kon best; onze moeder kan heel goed tassen pakken. Als we op vakantie gaan, neemt ze het halve huis mee, en toch hoeven we allemaal maar één tas te dragen, en vader twee koffers. Ze zegt altijd dat het een kwestie van organiseren is. ‘Dat moet ons ook lukken,’ zeiden wij.

We schreven op wat ons het allerliefste was: de grote bruine beer, de brandweerwagen, het pingpongballetje en de batjes, de wigwam en onze bogen. We schreven maar door. Het zou wel vol worden in onze kist. Toen moesten we aan onze boomstronk denken, die achter in de tuin lag. Op een dag hadden we die uit het bos meegesleept naar huis. We hakten er hout uit, zodat het een bankje was geworden. ‘De stronkbank gaar nooit in de kist,’ zeiden we, ‘die is veel te dik, dan kunnen wij er nooit meer bij.’ We zouden misschien een brief kunnen achterlaten waarin we vragen om een heel grote kist, dachten we, eentje zo groot als ons bed en zo hoog als onze kamer. Dan moest er natuurlijk wel een vrachtwagen komen om ons op te halen, of een vorkheftruck, dat was misschien nog beter. Die zouden ze dan versieren met zwarte vlaggetjes en lintjes. En de chauffeur zou een zwarte cape omhebben en op het hoofd een zwarte hoed. Net als Zorro. Voor ons uit zouden acht motoren van de politie rijden. Met tachtig zouden we door de straten van de stad racen. Op alle kruispunten zouden politiemannen staan die iedereen tegenhielden. Eenmaal op snelheid zou de chauffeur de hef omhoog laten komen, nog hoger dan de stuurcabine. Aan onze kist zouden zwarte rouwvaandels waaien, en kleurige van de voetbalclub, de avondvierdaagse, van Opa Boon's familiewapen, van onze zus Henriëtte die graag grote vlaggen en tenten maakt, omdat ze pas een naaimachine heeft gehad van tante Lien. Op de begraafplaats zou een bulldozer staan, want we zouden een enorm gat nodig hebben...

We zwegen.

We keken naar de stoel van meneer De Roos, die groot en donker naast ons bed stond.

‘Die stoel is van meneer De Roos,’ zeiden we. ‘Die stoel is niet van ons. Hij moet weg. Zonder meneer De Roos is hij van niemand.’

Op woensdagmiddag vroegen we Oscar en twee van zijn vrienden of zij ons wilden helpen om de stoel weer naar beneden te krijgen. Moeder was gelukkig niet thuis; die was vast flauwgevallen als ze ons de trap had zien afgaan.

We sleepten het gevaarte naar het landje achter de grote flat. Midden in ons landje was een bouwput die vol water stond. Er dreef kikkerdril in de hoeken. Tussen het bouwafval zochten we naar kleine houtjes en legden die rond de stoel. We propten er ook papier tussen. Met een lucifer staken we krantenproppen aan. Na een tijdje vatte de stoel vlam -het eerst de latjes onder de zitting. De stof van zitting schroeide vooral, een dikke rookwolk steeg omhoog Wat later vatte de stoel echt vlam en na een paar minuten stond hij in lichterlaaie. Rond ons stond een kring van kinderen. Wij zeiden: ‘Dit is de stoel van de oude meneer De

Roos. Hij is dood. Niemand anders mag op zijn stoel zitten. Dat wil hij niet.' De kinderen knikten. 'Hij was onze vriend. Wij mochten altijd zijn postzegels zien, en dan vertelde hij ons over Angèle, zijn vrouwtje. Die was dood. En soms las hij ons voor... Dit was zijn liefste stoel, die wil hij niet delen. Die moet ook dood.' Niemand zei meer wat tot de grootste fik eruit was.

De volgende dag gingen we terug naar ons landje. Van moeder hadden we allebei een leeg jampotje meegekregen. Op de plek waar de stoel had gestaan, was de aarde helemaal zwart. Er lagen verkoolde stukken hout. Met een lepel schepten we as in de jampotjes en namen dat mee naar huis. We zouden de as uitstrooien over het meertje als er sterren aan de hemel zouden staan.

De jampotjes zetten we op de schoorsteen in de kamer. Onze moeder vond het maar niks. 'Wat een gedoe om zo'n oude stinkstoel,' zei ze. We konden beter kikkervisjes vangen, dat deed zij vroeger ook. We zeiden niks. We wisten dat onze vader wel met ons mee zou gaan als het donker was.

Die avond liepen we met zijn drieën naar het stille landje achter de flat. In de lucht schitterden wel duizend sterren. De maan scheen in het rimpelloze water, dat oplichtte in het donkere land eromheen. Over het meertje hadden we ooit met andere kinderen van drie planken een loopbrug gemaakt. Waar de planken elkaar raakten, lagen in het water eilandjes van aarde en brokken steen. Het was een echte brug, als je eroverheen liep veerden de planken.

Vader bleef aan de rand van het meertje staan. Wij schroefden de doppen van de potjes en legden die bij hem in het gras. Met een potje in onze hand liepen we de plank op. Op de middelste plank bleven we staan. We keken omhoog. We keerden de potjes om. Er ging een briesje over het water en de as kwam in twee lange slierten op het water neer en dreef meteen uiteen. We bleven staan tot we de as niet goed meer konden zien. We liepen verder naar de overkant. Bij de struikjes die daar op de aarden hopen groeiden, stond vader. We gingen bij hem staan. Rond ons was het heel stil. Voor de struikjes dansten glimwormpjes.

'Kom,' zei vader na een tijdje, 'kom, we gaan, het is bedtijd.'

Onder de noemer 'Interieur' werken beeldend kunstenaar Margot de Jager en schrijver Annelies Passchier momenteel samen aan een reeks combinaties van aluminiumdrukken en tekst.
In dit nummer verschijnt de achtste en laatste episode: 'Het bed'. Margot de Jager (1956) voltooide in 1985 haar opleiding aan de Gerrit Rietveld Academie. Sindsdien exposeert zij geregeld. In 1998 had zij een solotentoonstelling bij galerie Oele in Amsterdam.
Annelies Passchier (1955) publiceerde de verhalenbundel Mors *(1990) en de roman* Een vorstelijk hotel *(1993)*.

De boekhouding
J. Heymans

Jongensleed in Betondorp en Groningen

Vroeger struikelde je gewoon over de inleidende excuses, maar tegenwoordig zie je ze steeds minder in eigentijdse romans: allerlei varianten van de welbekende zinsnede waarin de schrijver zich rekenschap geeft van de status van zijn personages. Bij het inleidende excuus - een vondst van Annie Romein-Verschoor en helaas niet van mezelf-denk ik gemakshalve altijd maar aan de formulering die Gerard Reve vooraf laat gaan aan zijn 'winterverhaal' *De Avonden* (1947): 'Elke gelijkenis van figuren of voorvallen in dit verhaal met werkelijke personen of voorvallen is toevallig'. Een krachtige uitspraak die zo nadrukkelijk op het witte papier prijkt dat zelfs een kind onmiddellijk argwaan gaat koesteren. Dat inleidende excuus heeft de waarde van een literaire aansprakelijkheidsclausule. Daarmee probeert de schrijver zich vooraf tegen allerlei onheil van buitenaf in te dekken, want hij bedoelt natuurlijk precies het tegendeel: 'Elke gelijkenis van een aantal - niet alle - figuren en voorvallen in dit verhaal met werkelijke personen en voorvallen is niet toevallig'. In haar recensie van *De Avonden* in De Vrije Katheder merkt Romein-Verschoor op dat in het inleidende excuus de schrijver zichzelf verraadt. Zij bestempelt het als de enige zin in het boek waarin van de werkelijkheid wordt afgeweken. En niet ten onrechte.

Sedert de verschijning van *De Avonden* lijkt de hoeveelheid fictie in het boek almaar afgenomen. Daar is vooral de grote stroom aan wetenschappelijke studies, essays en prietpraat die in de loop van de tijd aan Reve's cultboek werd gewijd, debet aan. Langzamerhand bevatten de doopcelen van de diverse personages en het meeste van hun belevenissen in *De Avonden* nauwelijks nog geheimen. Reve heeft bij voorbeeld de personages Joop van Egters, Jaap Elderer en Victor Poort gemodelleerd naar respectievelijk zijn broer Karel van het Reve, Lucas van der Land en Robert van Amerongen, terwijl hij voor zichzelf de glansrol van Frits van Egters had weggelegd. Ik heb het boekje *Hoei Boei!* Herinneringen aan *De Avonden* van Gerard Reve (1980), samengesteld door Dick Slootweg en Paul Witteman, altijd een van de aardigste boekjes uit de kast Secundaire Reviana gevonden. Het bevat onder meer de neerslag van 'De kleine reünie van Jaap, Joop en Viktor' die oorspronkelijk in het eertijdse VARA-radioprogramma ZI werd uitgezonden onder de titel 'Het graf gaapt, de tijd zoemt en nergens is redding'. Dat feit verklaart de aanwezigheid van *mister nice-guy* Witteman als medeauteur. In *Hoei Boei!* zegt Karel van het Reve die de gebeurtenissen in de naoorlogse tijd op grond van een 'verschil in karakter' veel minder ellendig heeft beleefd dan zijn broer: 'Eigenlijk is er misschien nog nooit een realistischer boek geschreven'. Deze Geleerde Broer wordt ook aangehaald in een boekje dat verscheen ter gelegenheid van de vijfenzeventigste verjaring van de Volksschrijver. Het heet, een beetje clichématig, *Lang Leve Gerard Reve*. Slechts twee bijdragen staan erin. Ten eerste: het verslag van een ontmoeting van Trouw-man Onno Blom met de Volksschrijver,- een artikel waar ik nogal om moest grinniken toen ik het destijds in het ochtendblad onder ogen kreeg, maar bij herlezing vond ik het, eerlijk gezegd, allemaal nogal melig. Eens te meer blijkt dat de Reviaanse levensfilosofie - het devies is oudehoeren, mits Gods zegen er maar op rust - pas goed tot haar recht komt als ze heel precies is verwoord. Ten tweede bevat *Lang Leve Gerard Reve* de zoveelste toelichting op (een fragment uit) *De Avonden*,- in dit geval een essay van Wouter Schermer onder de titel 'Gods werken zijn groot' over Joost, het autistische zoontje van de bijfiguur Herman, voor

wie de wiskundige Jan Hemeldijk model heeft gestaan. Indertijd hebben de ouders de beschrijvingen over hun zoon Jaap waarvan zij via Van Amerongen op de hoogte werden gesteld, niet erg kunnen waarderen. Met zoonlief is alles toch nog goed gekomen. Hij heeft het met zijn wiskundige aanleg tot ingenieur gebracht en maakt ‘behalve ingenieuze meccanoconstructies, enorm grote vliegers die er met al hun Escheriaanse kleurenvlakken uitzien als prachtige, levende kunstwerken’. Fijn dat het doopceel van de zoon van een

bijfiguur uit *De Avonden* nu ook is geboekstaafd, denk je dan, maar wat moet een doorsnee Reve-lezer als ik met deze literaire kruimels? Veel interessanter zijn de opmerkingen van de Geleerde Broer over het fictieve karakter van *De Avonden*. Volgens hem is zijn broer ‘een meester in het bespelen van dingen die waar zijn gebeurd’, maar diens zwakke punt ligt waar hij fictie schrijft. Over zijn verhouding tot feit en fictie heeft de Volksschrijver zich herhaaldelijk uitgelaten, onder meer in het door R.J. Gorré Mooses in de tweede helft van de jaren vijftig gemaakte ‘Gesprek met Van Het Reve’. Dit zelfgesprek - de stijl van R.J. Gorré Mooses lijkt wel erg veel op die van Reve - is terug te vinden in de zeventiende herdruk van de bundel *Tien vrolijke verhalen* (1961), zoals opgenomen in het eerste deel van Reve's *Verzameld werk* dat ter gelegenheid van diens vijfenzeventigste verjaring op 14 december 1998 verscheen. Daarin ontkent Reve dat zijn verhalen werkelijk zo zijn gebeurd als ze staan opgeschreven, maar de gegevens daarvoor put hij wel - en zelfs uitsluitend - uit de dagelijkse werkelijkheid:

> Als ik een verhaal in mijn hoofd heb, ga ik eerst de hele stoffelijke entourage bijeen zoeken. Ik heb me eigenlijk nooit afgevraagd, of dat nodig is, ik doe het eenvoudig en kan het me niet anders voorstellen. Ik kies sujetten, en zoek een bestaand decor. Het uiterlijk van de mensen, hun kleding, stemmen, manier van spreken en van redeneren, de huizen, het weer, dat moet allemaal precies worden uitgezocht. Ik ga een straat bekijken, leg de afstanden af die tussen bepaalde adressen die in het verhaal voorkomen, bestaan, opdat het verhaal, hoe fictief het ook moge zijn, in werkelijkheid gebeurd had kunnen zijn. Dat is voor mij heel belangrijk. Ik houd niet van onwaarschijnlijkheden, zoals van mensen die uit de derde etage springen en dan wegwandelen, of de wolken aanraken, of plotseling driehonderd jaar later leven, of voor sommige personen niet maar voor andere wel zichtbaar zijn, etc. [...] Men kan de gruwel van het bestaan op de lezer overdragen, onafzienbare diepten van tijd en ruimte, zwaarmoedigheid in al zijn zwaarte, ja, het mysterie zelf voelbaar maken door een eenvoudig, doelmatig gebruik van gegevens uit de werkelijkheid - die is onuitputtelijk - en door een eveneens eenvoudig, doelgericht gebruik van de taal.

Dit standpunt herhaalt Reve heel beknopt in de bundel *Zelf schrijver worden* (1985): ‘Al het autobiografische in mijn werk is in redelijke mate waarheidsgetrouw’. Ik geloof niet dat hem de opmerking in de mond bestorven ligt dat de ikfiguur niet met hemzelf moet worden verward, zoals andere schrijvers tegenwoordig gewoon zijn te doen. Rond *De Avonden* is een complex aan verhalen en novellen ontstaan waarin Reve een aantal andere episoden uit het leven van een op Frits van Egters gelijkende ikfiguurvertelt: ‘De laatste jaren van mijn grootvader’ (1947), ‘De ondergang van de familie Boslowits’ (1945-46), *Werther Nieland* (1949) - ook al heet de verteller hier Elmer - en enkele van de *Tien vrolijke verhalen*, zoals ‘Haringgraten’ (1958). Al deze literaire producten heeft Reve in het Amsterdamse Betondorp gesitueerd. Toch onderscheiden *De Avonden* en de daaraan gerelateerde verhalen zich in een belangrijk opzicht van elkaar. In tegenstelling tot de roman hebben de verhalen geen inleidend excuus meegekregen. Alsof Reve met de ironisering daarvan in *De Avonden* voldoende had afgerekend. Het autobiografische karakter van die debuutroman was nogal waarheidsgetrouw, evenals dat van al die verhalen daaraan voorafgaande, die overigens pas na de verschijning van *De Avonden* in boekvorm zijn verschenen. Illustratief is in dit verband een van de eerste zinnen uit het verhaal

‘De laatste jaren van mijn grootvader’ dat in ‘een Oostelijke buitenwijk’ van de hoofdstad speelt: ‘Mijn herinneringen vinden hier hun begin, maar veel van wat ik denk me te herinneren is mij in werkelijkheid verteld’.

Fatalistisch naturalisme

Terwijl de Secundaire Reviana de hoeveelheid fictie in *De Avonden* sedert 1947 steeds meer deed reduceren, gebeurde tegelijkertijd iets daaraan tegenovergestelds. Juist *als roman* werd het eerste boek van de Volksschrijver steeds minder onomstreden. Een groeiend aantal lieden die het weten kunnen, wezen Reve's ‘winterboek’ in de loop van de tijd als een van de belangrijkste romans uit de Nederlandse literatuur aan, - en dan nog niet eens alleen die van de twintigste eeuw. Dit verschijnsel dat aan geen enkel ander naoorlogs boek duidelijker valt te illustreren, heeft mij altijd hogelijk geïntrigeerd. Een boek dat steeds fictielozer schijnt en zijn status als roman desalniette-

min blijft behouden, moet volgens mij briljant zijn geschreven. Dat kan niet anders. Hier doet Reve's meesterschap als stilist zich gelden. Het wonderlijke is dat de critici, zoals Garmt Stuiveling, Ben Stroman en Rico Bulthuis, in hun recensies van *De Avonden* zoals opgenomen in *Hoei Boei!*, nauwelijks op het stijlgevoel van Reve ingaan. Positief of negatief, ze gaan bijna allemaal uitsluitend over het 'fatalistische naturalisme' van Reve's debuutroman. De kritiek van S. Vestdijk die aanvankelijk in Het Parool verscheen en later in de bundel *Zuiverende kritiek* (1956) werd opgenomen, is de uitzondering die de regel bevestigt. Hij brengt het thema van *De Avonden*, de motieven en de stijlmiddelen met elkaar in verband:

> Sobere stijl, zin voor détaillerende karakteristiek, reële en welverzorgde dialoog (hier en daar, b.v. op pag. 190, door de hoofdpersoon wat erg in Van Schendel-toon gevoerd, al kan dit opzet zijn geweest), zouden niet voldoende zijn deze roman de renommée te verschaffen, die hij reeds in kleine kring verwierf. Twee elementen zijn het, die Van het Reve glansrijk hebben behoed voor een afglijden in grauwe alledaagsheid: zijn bevrijdende humor, die, van een zeer persoonlijk cachet, vooral op de lange baan werkzaam is [...], en de religieuze apotheose aan het slot, waar Frits van Egters, als niets dan meer helpen wil, God uitnodigt om met een zeer zakelijk en ironisch doorlicht erbarmen op zijn ouders neer te zien.
> Van dit zeldzaam navrante slot, dat de gehele roman draagt, is geen denkbeeld te geven, men moet het gelezen hebben. Met het slot van *La Nausée* van Jean-Paul Sartre en dat van *A Glastonbury Romance* van John Cowper Powys behoort het tot het aangrijpendste wat mij in de ogen ooit onder de ogen kwam.

Sedert de kritiek van de als essayist en romancier inmiddels helaas goeddeels vergeten Vestdijk is het stilistische meesterschap van Reve spreekwoordelijk geworden. Het wordt bijna als een leerstelling uit de literaire catechismus beschouwd. Zelfs Vestdijk gaat daar in zijn lovende bespreking van *Werther Nieland* nauwelijks nog op in, al geeft hij wel een opvallende metafoor voor deze oorspronkelijk als schrift 3 van De Vrije Bladen verschenen uitgave: 'Er is mij weinig gelegen aan stilistische en compositorische bespiegelingen over deze novelle, die in aesthetisch opzicht de indruk wekt van een koel zilveren druppelgordijn onder een dreigende hemel. Iedere druppel is kristalhelder en bergt waterwezentjes: kreeftjes en infusoriën. *Werther Nieland* kan men evenzeer bewonderen om de détails als om de grote lijn'.

Ook Schermer weet in zijn essay 'Gods werken zijn groots' het geheim van Reve's schrijfstijl niet precies te ontraadselen, maar hij geeft er tenminste nog een aantal treffende karakteristieken van:

> Reve is niet alleen muziek blijven maken in zijn onovertroffen schrijfstijl waarin elk woord raak is en waarin dodelijke ernst en lichtzinnige humor elkaar in evenwicht houden, maar ook in zijn morbide grappen, pesterige dialogen, racistische opmerkingen, shockerende uitspraken, flauwe clichés, theatrale stadhuistaal, in zijn zalvende woorden en in zijn bezwerende formules is hij een schrijver die in schrijfstijl en krankzinnige genialiteit iemand als Karel Alberdingk Thijm nog weet te overtreffen.

α, β en γ-boeken

Schermer wijst in ieder geval op de harmonie van dodelijke ernst en lichtzinnige humor, maar de meeste Revianen nemen niet eens de moeite om iets steekhoudends over de stijl van de Volksschrijver te berde te brengen. Reves stilistische meesterschap is in hun ogen het klassieke geval van een niet te bewijzen stelling. Een literair axioma. (Zelfs de kracht van een axioma moet worden onderzocht, opdat niet blijke dat het een gewone stelling is). Deze kritiekloze houding kwam weer eens pijnlijk aan het licht ten tijde van Reve's vijfenzeventigste verjaring. Menig schrijver liet op televisie, radio of krant van zich horen, maar kwam niet verder dan de loze kreet dat Reve een begenadigd stilist is. Inderdaad, als je lawaai maakt, is het niet stil. Een van de schrijflui kraaide in de ether: ‘Zelfs de slechtste zin van Reve is nog altijd beter dan de beste zin van elke andere Nederlandse schrijver’. Toegegeven, deze krasse uitspraak is ongetwijfeld slechts bedoeld als boutade, maar daarom bevalt ze me nog niet. Iemand als Gerrit Krol schrijft, naar mijn smaak, nog veel beter dan Reve,- en niet alleen in technisch opzicht. Dat ik Krol noem, berust niet op toeval. Deze

grootmeester van de leestekens is een van de vele schrijvers die in zijn vroege werk nadrukkelijk de invloed van Reve's boeken heeft ondergaan, in het bijzonder die welke in het eerste deel van diens *Verzameld werk* hun definitieve vorm hebben gekregen. Krols debuutroman *De rokken van Joy Scheepmaker* (1962) en zijn novelle *De zoon van de verloren stad* (1966) hadden er, zonder zijn lezing van Reve's vroege werk, beslist anders uitgezien. Dat geeft hij in *Het gemillimeterde hoofd* (1987) onomwonden toe: '*Werther Nieland* bijvoorbeeld heb ik talloze malen doorgenomen en *De zachtmoedige*, daar lees ik bijna dagelijks in. De kracht die van deze beide werkjes uitgaat heb ik volledig in mijn schrijven opgenomen'. Het geheim van deze kracht onthult Krol in paragraaf 55 van *Het gemillimeterde hoofd*. Hij onderscheidt drie soorten boeken, respectievelijk met het voorvoegsel α, β of γ. In een β-boek, hetgeen de meeste detectives zijn, ligt de gebruikte logica van de gevolgtrekkingen aan de oppervlakte, in een α-boek niet. Krol beschouwt bijvoorbeeld *De mens in opstand* van Albert Camus en *Klaaglied om Agnes* van Marnix Gijsen - om maar twee uitersten te noemen - als typische α-boeken. De dialogen in α- en β-boeken zijn altijd rationeel van aard - 'De gesprekspartners, ook als ze elkaar niet begrijpen, bedoelen hetzelfde'. Dit is in een γ-boek niet meer het geval. De personen die met elkaar spreken, bedoelen niet meer hetzelfde. En Krol vervolgt: 'Ze zeggen hetzelfde en ze denken ook dat ze elkaar keurig begrijpen, maar door hun opwinding, onnozelheid, of door hun schaamte, zijn hun werelden ten opzichte van elkaar een beetje verschoven. Een goed voorbeeld hiervan is *Werther Nieland* van G.K. van het Reve. Dit is geen α-boekje, geen β-boekje, dit is wat ik noem een γ-boekje. Men zou hier eens zin voor zin moeten nagaan hoe deze verschuiving werkt'. Verderop in dezelfde paragraaf geeft Krol aan wanneer een γ-boek zich als een komedie of een tragedie ontpopt. Als het hoofdpersonage iets weet dat een bepaald personage niet weet, en de lezer weet het ook niet, dan spreekt Krol van een tragedie. Weet dat personage iets dat het hoofdpersonage niet weet, maar de lezer wel, dan is een komedie in het geding. De novelle *Werther Nieland* is 'een tragedie, of een komedie, al naar gelang men Werther Nieland of Elmer als hoofdpersoon aanneemt'. In het geval dat *Werther Nieland* als een komedie wordt opgevat, wijst Vestdijk terecht op de zwijgplicht - bijvoorbeeld ten opzichte van de Kinderlijke Sexualiteit - die in dat boek, evenals in *De Avonden*, valt te signaleren. Een ander sterk voorbeeld van een komedie acht Krol - hoe kan het ook anders - *De Avonden*. Op het verschil tussen komedie en tragedie bij de γ-boeken had Krol nog veel meer kunnen uitweiden. Daar had hij niet eens het eerste deel van Reve's *Verzameld werk* voor hoeven op te slaan, al had het hem vermoedelijk wel eerder op het spoor van de door de Volksschrijver beoefende genres gebracht. In dat *Verzameld werk* is een herdruk van *The Acrobat and Other Stories* (1956) opgenomen. Van deze bundel verzorgde de dichteres Hanny Michaelis een door de schrijver geautoriseerde vertaling onder de titel *Vier wintervertellingen* (1963). In het gesprek met Blom in de bundel *Lang Leve Gerard Reve* zegt de Volksschrijver over zijn debuutroman: '*De Avonden* is zo primitief en in korte zinnen geschreven, dat het bijna stijlloos is'. Iets soortgelijks geldt ongetwijfeld ook voor zijn Engelse verhalen. De al sinds mensenheugenis in de Verenigde Staten woonachtige dichter Leo Vroman heeft er herhaaldelijk op gewezen dat de meeste Nederlanders hun kennis van de Engelse taal schromelijk overschatten,- en waarom zou dit niet ook voor Reve kunnen gelden? De vertaalde versie van *The Acrobat and Other Stories* ademt dezelfde sfeer als *De Avonden*. Al deze literaire producten behoren tot hetzelfde genre: dat van het wintervertelling. En volgens de opvatting van Krol zijn al dit soort verhalen eigenlijk komedies. Daarentegen behoren de *Tien vrolijke verhalen* - een onderschatte bundel in het oeuvre van Reve - tot het genre van de tragedie, evenals het verhaal 'De

laatste jaren van mijn grootvader' en de novelle 'De ondergang van familie Boslowits'. Had Reve deze beide vroege verhalen nader moeten omschrijven, dan had hij ze ongetwijfeld eerder 'vrolijk' dan 'winters' genoemd. De Reviaanse ironie in optima forma. Slechts *Werther Nieland* is zowel een vrolijk verhaal als een wintervertelling, en daarmee de kern van het vroege oeuvre van de Volksschrijver.

Een eenvoudige definitie

In *Het gemillimeterde hoofd* geeft Krol weliswaar een aantal belangrijke stijlkenmerken van Reve's boeken, maar pas later kan hij preciezer aangeven wat stijl is

en hoe die in zijn geval uitpakt. In zijn essay *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels* (1981) geeft hij zoiets als een definitie van stijl:

> Wie schrijft, beschrijft zichzelf. En dat doet hij beter naarmate hij verder doordringt tot de kern van zijn persoonlijkheid en deze blootlegt - voor de anderen. Dit proces gaat met schaamte gepaard, bij de schrijver, maar zo mogelijk nog meer bij de lezer en het is ter wille van deze lezer dat hij, de schrijver, spiegels gebruikt, meer nog dan voor zichzelf. Je toont het ene, maar je bedoelt het andere.
> Dát is het wat, in je vertoning, je techniek uitmaakt. In de letteren heet dat stijl. *Schaamte, die overwonnen wordt door stijl.* Als je wilt weten wat literatuur nu precies inhoudt, is dat misschien een goede, want eenvoudige definitie.

En hoe belangrijk een goede stijl is - zoals een goede bouwstijl geen kwaad kan voor een kathedraal - beschrijft Krol ergens in de essaybundel *Helmholtz' paradijs* (1987): ‘Als je er de goede woorden voor hebt, kan alles besproken worden, en begrepen, zelfs de dood. Waar de dood in stijl beschreven wordt, wordt hij in stijl overwonnen. Maar waar hij niet in stijl beschreven wordt, is hij aanwezig in elk woord dat je aan hem wijdt. Nog voor je de zinnen hebt geformuleerd zijn ze al tot ontbinding overgegaan’. En het literaire product valt, simpelweg, uit elkaar.

Stijl is een van de meest geheimzinnige verschijnselen van de literatuur. Juist daarom is het in Krol te prijzen dat hij in zijn essays soms iets zinnigs over dit onderwerp probeert op te werpen. Zelfs als die stijl verband houdt met de boeken van Reve. De Volksschrijver vindt het trouwens ook een nogal ongrijpbaar begrip, getuige zijn omschrijving ervan in zijn gebundelde lezingenreeks *Zelf schrijver worden* (1985):

> Stijl is het specifieke ritme (waarmede ik *niet* geluid, cadans, drietakt of viertakt, metrum of een bepaalde zinsbouw bedoel) en het tempo, de danspassen, de grimassen, waarmede een auteur een idee ontvouwt. Vooral als die stijl goed is, herkennen wij hem onmiddellijk als behorende bij die auteur en niet bij iemand anders, en zulks, wonderlijk genoeg, zonder dat wij die stijl ooit volledig kunnen analyseren. Het is zoals wij iemand op een afstand niet zozeer aan gelaat, gestalte of kleding, maar aan houding en manier van lopen herkennen. Het is het achtereenvolgens gedeeltelijk openen, wederom sluiten, optillen, nederzetten, omdraaien, tegen het licht houden en ten slotte op de vloer uitrollen of in scherven laten vallen van een gedachte. De goede auteur doet daarbij iets dat wij nooit geheel kunnen voorspellen, maar dat toch op een geheimzinnige wijze aan onze verwachtingen beantwoordt.

Tuindorp watergraafsmeer

Hiermee - ik had bijna geschreven: hiermede - heeft Reve zijn grote schare volgelingen toch een argument in handen gegeven om het onderwerp slechts in apodictische zin aan te roeren. Immers, het is toch niet volledig te analyseren, dus waarom die poging dan gedaan? Reve's stijl is hem zo eigen dat hij daarover een uitspraak deed die zijn lezers wel moest uitdagen. Enkele maanden voor de viering

van zijn vijfenzeventigste geboortedag verscheen zijn roman *Het hijgend hert* die zich afspeelt in een tijd van vele zorgen, ‘maar de vloek van de Verrekijk was nog niet op de mensheid nedergedaald’. Bij het schrijven van dat boek ging Reve in gedachten terug naar de plek waar zijn novelle *Werther Nieland* is gesitueerd, een jaar of wat eerder. Maar hij ging niet zo ver als Willem Brakman die in *Late vereffening* (1961) zijn debuutroman *Een winterreis* (1994) hernam, laat staan als Krol die zijn romans *De ziekte van Middleton* (1969) en *De weg naar Sacramento* (1977) gewoonweg herschreef. Nee, in ‘Verantwoording van roman’, achterin *Het hijgend hert*, merkt Reve op: ‘Het landschap dat ik beschrijf is het groene gebied waarop Werthers Nielands woning uitzag. In deze roman heb ik het groter, meer verwilderd en met wat huizen erop afgebeeld’. En vervolgens: ‘Alle personen zijn historisch, hoewel geen letterlijke copieën van de werkelijkheid’. Afgezien van de plaats van handeling - tuindorp Watergraafsmeer, zoals het een halve eeuw geleden was, en de aangrenzende polder - en de relatieve feitelijkheid van de personages delen *Werther Nieland* en *Het hijgend hert* een thema dat ik als jongensleed in Betondorp zou willen omcirkelen. Terwijl de elf jaar oude Elmer in de novelle doorlopend mythomanische plannen koestert en daarvoor medestanders probeert te werven, hetgeen almaar mislukt,

verkeert de eenendertigjarige landmeter en zondagschilder Raphaël (‘zeg maar Ralfje’) Wessel in de roman altijd in de ban van de ‘geordende droefheid’ die hem naar eenzame jongens drijft, maar zij verschijnen nooit op een tweede afspraak of blijven zelfs onbereikbaar. De ene hoofdpersoon bespiedt Werther Nieland: ‘hij was mager en slungelachtig en iets langer dan ik’. En de andere bespiedt de Geschramde Jongen alias Jonkie: ‘Wessel was onder indruk van zijn stevige kaken, de lange nek en zijn brede schouders. Ook zijn donkere, sluike maar verwarde haar vond Wessel opwindend’. Wanneer de beide protagonisten in het huis van het onbekende, maar hen fascinerende personage terecht komen, wordt diens ongrijpbaarheid er niet minder op. In tegendeel, het gedrag van de zonderlinge moederfiguur die in beide gevallen Agatha heet - ze is respectievelijk door (geestes)ziekte en astrologie ‘betoverd’ - versterkt haar nog slechts.

In zijn ontmoeting met Blom in *Lang Leve Gerard Reve* wijdt de Volksschrijver over de ontstaansgeschiedenis van *Het hijgend hert* uit. Toen hij ongeveer halverwege dat boek was gevorderd, moest hij zich onderwerpen aan de Grote Operatie (de vervanging van een versleten hartklep door een nieuwe, afkomstig van ‘een Libanees varkentje’): ‘Ik dacht: hoe moet het nu verder met *Het hijgend hert*? Weet u wat ik toen heb gedaan? Ik heb gewoon de eerste helft gelezen. Toen kon ik de tweede helft schrijven’. Daarmee suggereert Reve min of meer dat niemand kan zien waar het ene gedeelte ophoudt en het andere begint. En inderdaad, ik kan niet zoiets als een stijlbreuk in *Het hijgend hart* aangeven, maar ik ben wel op een paar kleine ongerechtigheden gestuit, mogelijk het gevolg van het gedwongen verlet van de schrijver. Op pagina 88 bijvoorbeeld hoort Wessel van Agatha (‘zeg maar Aag, of Aagje’) dat een huisarts haar een nogal ingrijpende raad heeft gegeven, toen bij haar zoon de puberteit en geslachtsrijpheid kwamen: ‘zij moest, als zijn lust lichamelijk zichtbaar werd, hem met haar hand door masturbatie bevredigen’. Maar op pagina 111 wordt deze anekdote glashard ontkend: ‘Niet van Aagje maar van iemand anders had Wessel vernomen dat zij met toestemming van een geneesheer en zelfs op diens dringend advies, haar eigen zoon van tijd tot tijd moest “masturberen”, teneinde “erger te voorkomen”’. De constructie waarin Reve kond doet van de anekdote op pagina 88, is - op z'n zachtst gezegd - nogal gekunsteld. Wessel heeft al afscheid genomen van de moeder van Jonkie, hij staat wederom buiten op de weg en begint zijn wandeling terug naar Betondorp, als hij beseft dat de vrouw voor hem niets geheim zou houden. ‘De mededelingen die zij hem deed (?) waren ietwat schokkend’. Volgt de gewraakte anekdote. En dan: ‘Toen hij wederom buiten stond, was er nog enig daglicht, en hij zette er een flinke pas in’. Wanneer staat Wessel nu precies buiten: voor- of nadat hem de anekdote is verteld? Of is hij gewoon nog even naar binnen geglipt om de anekdote te vernemen, zo bliksemsnel dat zelfs de Volksschrijver het zich niet kon voorstellen?

Het zou me niet verbazen als Reve, schrijvend aan het manuscript van *Het hijgend hert*, daar ergens zijn kroontjespen tijdelijk heeft moeten neerleggen. De waarheid gebiedt mij te zeggen dat iemand anders mij op bovenstaande ongerechtigheid heeft gewezen, waarvoor vanaf deze plaats hartelijk dank. Op grond van dit manco in Reve's roman drong zich bij mij ongewild het vermoeden op dat toen het hart van de Volksschrijver een beetje minder soepel dan gewoonlijk klopte, ook zijn veelgeprezen stijl daaronder begon te lijden. Vrijwel onmiddellijk vroeg ik mij toen af: mag je zoiets überhaupt wel denken, laat staan schrijven?

Een ontspoorde trolley

Nauwelijks had ik mijn bevindingen over Reve's laatste roman en het eerste deel van zijn *Verzameld werk* op schrift gesteld, of de bundeling van zijn werken uit de periode 1963-1973 zag reeds het licht. Ook dit tweede deel van Reve's *Verzameld werk* is een bewijs van de stelling dat de beschrijving van de meest alledaagse onderwerpen, zoals God, de liefde en de dood, het grootste gevoel voor stijl vereisen. Met een sterk verhaal kan iedereen wel mooie sier maken. Daarvoor hoeft ie geen literaire grootmeester te zijn. Maar wie op een overtuigende wijze kond kan doen van een reeks weinig schrikbarende gebeurtenissen of - om de terminologie maar even aan te houden - een ‘zwak’ verhaal, die is pas een groot stilist. Zoals Krol of Reve. Eind 1998 verscheen een fraai verzorgde herdruk van Krols novelle *De zoon van de levende stad*, een komedie over een Messias die zich bezig houdt met het lopen door straten en het aankijken van mensen, in het bij-

zonder van meisjes. Los van veel gemijmer over God bevat de novelle een van de sterkste metaforen in het gehele oeuvre van Krol: het treurige beeld van een ontspoorde trolley:

> Er zijn weinig dingen die mij zozeer een raadsel zijn als trolleys. Er zijn ook weinig dingen die ik, denk ik, zo goed begrijp. Ik heb nooit een rit meegemaakt, maar ik zie het wel als ze vol zijn, de bocht omgaan en de ene stengel springt los en de andere ook. Dan dansen ze op en neer in de lucht en er is niets aan te doen. De passagiers stappen uit en de trolley lijkt een insect dat zijn vleugels heeft uitgeslagen en vliegen wil - en dan doet hij het niet. Hij bergt zijn vleugeltjes weer op, zo worden de stengels van de trolley naar beneden getrokken en achter de haken gebracht. En dan staat hij daar, op het kruispunt tot hij wordt weggehaald, een dode kever.

De Messias verbaast zich, staande op de trappen van Cinema Palace, over de trolleys die door de straten vlogen: ‘Nu de straten leeg waren konden ze rijden zo hard ze wilden en dat was een curieus gezicht want er zat niemand in’. Het beeld van de trolley blijft in de novelle *De zoon van de levende stad* gedurig een rol spelen - een soort metafoor van de Messias. Een zwervende ziel op zoek naar mensen die met hem meegaan. Volgelingen. Een ontspoorde trolley op een kruispunt spreekt in metaforische zin natuurlijk boekdelen. Ook voor God is in Groningen een duidelijke metafoor voorhanden:

> Toen zag ik, bijna recht tegenover mij, met zijn vier poten op de grond, reikend omhoog tot diep in de blauwe lucht - de Martinitoren. Ik schrok. [...] Ik was alleen, geweldig alleen, maar wat ben ik tegenover hem, dacht ik toen. Hij die daar eeuwen en eeuwen staat, over een stad heerst en over het land daar omheen, de mensen richting geeft in hun wandel en hun geloof - hoe klein, dacht ik, hoe klein en vergeefs steken mijn fietstochtjes daar tegen af!

Tijdens zijn omzwervingen identificeert de Krolse Messias zichzelf voortdurend met God. Stel dat hij uitverkoren was, wat zou hij dan doen... Zo ontwikkelt hij bijvoorbeeld het dwingende idee dat hij ‘volledig mens’ is.

> Iemand die spreken kan dat de wereld hem verstaat. Want je kunt God zijn, maar God kan niet spreken, Hij kan wel luisteren, maar daar hebben de mensen niets aan, hij moet kunnen spreken, en daarom stuurde hij zijn Zoon, die de mensen kunnen verstaan. Maar ik ben ook een zoon, ik ben de zoon der mensen, ik ben hun ziel, ik spreek uit wat zij denken en ze zeggen: ‘Ja, zo is het, zo is het precies.’

Deze Krolse Messias, wiens omzwervingen in een muzikaal-echoënde stijl zijn geboekstaafd, ziet zichzelf het liefste als een God van het Hiervoormaals, een God die kan terugdraaien wat is gebeurd. Hij zou de Gereformeerden met hun psalmgezang onmiddellijk naar huis sturen: ‘Uw taak is volbracht.’

Mysteriën

In het gesprek met Blom in *Lang leve Gerard Reve* vertelt de Volksschrijver dat hij, denkend aan de protestantse levenswijze, tranen in zijn ogen krijgt: ‘En de protestantse kerk, die zit in de provincie. Met van die kleine ramen en van die wilgen die waaien in de wind. En van die mensen, die een kwart achter het orgel aanzingen. Dat ontroert mij ook, maar een katholieke mis is toch geheimzinniger. Dat is meer toverachtig. Met Mysteriën, dat wil zeggen met dingen die je niet kunt begrijpen’. Het bestaan van God blijft evenmin onbesproken. Zo herinnert Reve zich iemand die daaraan twijfelde en de dorpspastoor vroeg: ‘Denkt u dat God echt bestaat?’ Die gaf daarop een meesterlijk antwoord: ‘Nee, Hij doet maar alsof.’

De aanwezigheid van God wordt in het tweede deel van Reve's *Verzameld werk* steeds manifester. Het bevat onder meer de hogelijk geprezen brievenboeken *Op weg naar het einde* (1963) en *Nader tot U* (1966), in welke laatste bundel de Volksschrijver zich ook als dichter manifesteerde. Een van zijn ‘Geestelijke liederen’ heet ‘Paradijs’:

> Ik was een heel erg grote beer die toch heel lief was.
> God was een Ezel en hield veel van mij.
> En iedereen was erg gelukkig.

In deze terzine gebruikt Reve een roemruchte incarnatie van God die hij introduceerde in de ‘Brief aan mijn Bank’: ‘Als God zich opnieuw in de Levende Stof gevangen heeft, zal Hij als Ezel terugkeren, hoogstens in staat een paar lettergrepen te formuleren, miskend en verguisd en geranseld, maar ik zal Hem begrijpen en meteen met Hem naar bed gaan, maar ik doe zwachtels om Zijn hoefjes, dat ik niet te veel schrammen krijg als Hij spartelt bij het klaarkomen’. Reve gebruikt dit gegeven dat hij oorspronkelijk publiceerde in het eerste nummer van *Dialoog*, een tijdschrift voor homofilie en maatschappij, ook in de passage uit zijn gehele oeuvre die het meeste stof heeft doen opwaaien. Ik citeer haar hier nog maar eens, al was het maar omdat ze om diverse redenen niet mis is:

> En God Zelf zou bij mij langs komen in de gedaante van een éénjarige, muisgrijze Ezel en voor de deur staan en aanbellen en zeggen: ‘Gerard, dat boek van je - weet je dat Ik bij sommige passages gehuild heb?’ ‘Mijn Heer en mijn God! Geloofd weze Uw Naam tot in alle Eeuwigheid! Ik houd zo verschrikkelijk veel van U,’ zou ik proberen te zeggen, maar halverwege zou ik al in janken uitbarsten, en hem beginnen te kussen en naar binnen trekken, en na een geweldige klauterpartij om de trap naar het slaapkamertje op te komen, zou ik Hem drie keer achter elkaar langdurig in Zijn Geheime Opening bezitten, en daarna een presenteksemplaar geven, niet gebrocheerd, maar gebonden - niet dat gierige en benauwde - met de opdracht: *Voor de Oneindige. Zonder Woorden*.

Naar aanleiding van de beide geciteerde passages dagvaardde mr J.J. Abspoel de Volksschrijver in het najaar van 1966 voor de vijfde kamer der Arrondissementsrechtbank te verschijnen. De aanklacht luidde dat verdachte ‘in of omstreeks het jaar 1965 opzettelijk zich in het openbaar bij geschrift door smalende Godslasteringen op voor godsdienstige gevoelens krenkende wijze heeft uitgelaten’. Het voert te ver om in dit kader de hele voorgeschiedenis en het verloop van het proces op te halen, maar eigenlijk zou elke Reve-lief hebber de officier van justitie - die overigens uiterst belezen was - dankbaar moeten zijn voor zijn dagvaarding. Hetzelfde geldt voor de rechtbank en haar oordeel dat Reve zich weliswaar schuldig had gemaakt aan ‘godslastering’, maar dat die niet ‘smalend’ was en dus niet strafbaar. Met dit vonnis nam Reve geen genoegen. Hij ging in hoger beroep en verdedigde zichzelf met een meesterlijke pleidooi voor de vrijheid van godsbeleving. Deze ‘Pleitrede voor het hof’ die bij een eerdere publicatie simpelweg ‘God (2)’ heette - zoals het ‘Slotwoord voor de rechtbank’ ooit ‘God (1)’ was gedoopt - is, wat mij betreft, een van de hoogtepunten van Reve's oeuvre, misschien nog wel beter dan *De Avonden*, ‘De ondergang van de familie Boslowits’ of *Werther Nieland*. Superbe van vorm en inhoud. Getergd en tekort gedaan, was Reve er eens echt voor gaan zitten om zijn ‘Pleitrede’ te schrijven. Voor de eerste keer bespreekt hij uitvoerig zijn Godsbegrip, opdat de gewraakte passages anders niet op waarde kunnen worden geschat:

> Alle narigheid komt hieruit voort, dat God voor mij niet is de ‘gans andere’, de emanente, maar het ‘meest eigene’, dat wil zeggen: de immanente. Mijn God is kennelijk niet de God van Nederland, of, zoals onze grote schrijver Nescio hem in zijn onsterfelijke verhaal *Dichtertje* noemt, ‘de God van je tante, die zei, dat je moest groeten als je langs 't huis van je baas kwam, [...] ook al zag je niemand, je kon nooit weten wie 't zag.’

> Ik bezit geen statisch Godsbeeld, maar als ik van God een definitie zou moeten geven, dan zou die thans luiden: ‘God is het diepst verborgene, meest weerloze, allerwezenlijkste en onvergankelijkste in onszelf’. Korter en beter door Iemand anders geformuleerd ten aanhoren van dat onuitroeibare slag lieden, dat altijd wil weten of het Koninkrijk Gods een absolute dan wel een constitutioneel-parlementaire monarchie zal zijn: ‘Het Koninkrijk Gods is binnen in U’.

Op grond van dit immanente Godsbegrip heeft Reve een aantal Godsvoorstellingen in zijn werk gegeven die hij allerminst beschouwt als ‘intellectualistische grappenmakerij’, maar veeleer als ‘vertolkingen van zeer duurzame, met de diepste lagen van mijn ziel verbonden inhouden’. Dit geldt zowel voor de gewraakte passages als voor allerlei gedichten: ‘Een nieuw Paaslied’, ‘Gezicht op Kerstmis’ en - niet te vergeten - het ‘Danklied voor het Lam’:

Met zijn foto in mijn vrije hand
schiet ik mijn Zaad in de richting van de eeuwigheid,
waar Stu Sutcliffe, zo jong tot heerlijkheid bevorderd,
door God, van geilheid door het dolle heen,
in ploegenstelsel wordt genaaid.
Hoezeer schiet ik tekort: Gij hebt Uw lichtjaar, ik mijn centimeter.
Met achttien haal je de 2 meter wel, of meer,
maar ieder volgend jaar neemt dat zelfs af.

Gij ziet mij, maar lacht mij niet uit.
Omdat Gij liefde zijt, hebt Gij het weer eens goedgemaakt,
en ditmaal eerlijk toegegeven dat het niet mijn schuld was.
Mijn Zoon, mijn Lam, ik houd zo vreselijk veel van U.

Het grootst denkbare

Het klinkt misschien een beetje kras, maar Reve's uiteenzetting over zijn Godsbegrip en zijn verbijzonderingen daarvan - bijvoorbeeld in het ‘Danklied voor het Lam’ waarin een oer-Beatle aan de vergetelheid wordt ontrukt - zouden een perfecte inleiding vormen op een college Middeleeuwse Godsbewijzen, in het bijzonder de schrifturen van Anselmus, een Benedictijner monnik die aan het einde van de elfde eeuw aartsbisschop van Canterbury werd.

Alhoewel ik natuurlijk weet dat Reve de filosofie graag op een grote hoop veegt met allerhande ‘troep’, kan ik het niet nalaten om het Godsbewijs van Anselmus uit het tweede hoofdstuk van zijn *Proslogion* (1077-1078) in een letterlijke vorm weer te geven:

> Wij geloven dat Gij het grootst denkbare zijt. Of zou er soms niets dergelijks zijn, daar ‘de dwaas sprak in zijn hart: er is geen God?’ [...] Edoch, dezelfde dwaas verstaat toch zeker wat hij hoort, wanneer hij hoort wat ik zeg: ‘het grootst denkbare?’ En wat hij verstaat, is in zijn verstand, ook als hij het niet begrijpt dat het ook in werkelijkheid is. Het is immers iets anders of een zaak in het verstand is en begrijpen dat het er is... En het grootst denkbare kan voorwaar niet alleen in het verstand zijn, want als het namelijk slechts in het verstand is, kan het ook als in werkelijkheid bestaand worden gedacht, hetgeen groter is. Derhalve, wanneer het grootst denkbare alleen in het verstand is: hetzelfde dat het grootst denkbare is, is iets, groter dan hetwelk denkbaar is. Dit is waarlijk onmogelijk. Het grootst denkbare bestaat derhalve zonder twijfel zowel in het verstand als ook in werkelijkheid.

De schoonheid en de kracht van dit verbluffende Godsbewijs lijken op die van het bewijs van menige wiskundige stelling, maar ze raken ook aan de door Reve in zijn pleitrede neergelegde ‘romantisch-decadente’ opvattingen over God. Uitgaande van een syllogisme - vorm: Barbara - kan Anselmus' redenering eenvoudig in een stuk of wat stappen worden geformaliseerd, ongeveer zoals Krol in *Het gemillimeterde hoofd* allerlei ‘wereldse’ problemen naar de wiskunde heeft ‘vertaald’. Een mathematisering van diens Godsbegrip is daar overigens helaas niet bij.

In zijn omvangrijke oeuvre heeft Krol betrekkelijk veel over zijn Godsbegrip geschreven. Sla *Helmholtz paradijs* er maar op na! In het titelessay volgt Krol een

redenering die enigszins op die van Anselmus lijkt. De kern daarvan luidt: ‘Wat de natuurkunde ons verbiedt: een ander groter te zien dan onszelf (we mogen hem wel kleiner zien), staat de hypothese van Helmholtz ons toe. We kunnen een ander kleiner, maar ook groter zien. En hem God noemen. De natuurkunde van Helmholtz staat ons toe aan te nemen dat God bestaat’. Waarna Krol een tweede hypothese behandelt, die zegt dat de grote God, om onze angst voor hem weg te nemen, zijn zoon Jezus heeft gestuurd in de vorm van een mens.

Ook in zijn nog niet gebundelde essayistische werk heeft Krol het over de Almachtige, bijvoorbeeld in de NRC Handelsblad-column ‘God en Allah’. Hij heeft er een begrip voor nodig dat in de wiskunde een steeds grotere rol is gaan spelen, een begrip waarin iets betrekkelijk ongrijpbaars tot uitdrukking wordt gebracht:

> Het wonderlijke is dat niemand weet wat ‘toeval’ is. En hoe het werkt. Als je er ook maar iets van zou afweten, dan zou je het een beetje kunnen besturen en beïnvloeden, maar dan zou het voor dat bestuur-

> de gedeelte geen toeval meer zijn. Toeval wijkt voor onze kennis. Het lijkt daarin op God. Hoe meer wij weten, des te minder zullen we geloven. Ik nijg er de laatste tijd toe te geloven dat God en het toeval... dezelfde zijn. Ik zou op die manier begrijpen dat God alomtegenwoordig is, almachtig en eeuwig.

De column eindigt met de hypothetische geval dat God en Allah met elkaar op de vuist gaan. Volgens Islamitische fundamentalisten weet God alles en bestaat het toeval niet. Het gevecht zal, aldus Krol 'een strijd worden tussen zekerheid-met-toeval en zekerheid-zonder-toeval'. En hij besluit zijn column met de prachtige zin: 'In die strijd geef ik God de meeste kans'. Ik vind de column van Krol over 'God en Allah' daarom zo aardig, omdat hij op een even elegante als strenge wijze, een mathematicus eigen, iets over God zegt. Het stukje lijkt geschreven uit een behoefte om niet God-loos te zijn. En om een interessante God tegenover allerlei orthodoxe Godsbeelden te stellen. Bij mij roept het daarenboven een groot verlangen wakker naar een diepgravende briefwisseling tussen Krol en Reve. Over God.

Met mijn wiskundige achtergrond herken ik een bepaalde schoonheid van veel redeneringen die Krol in zijn romans en essays ten beste geeft. Blijkbaar heeft mijn gevoel voor schoonheid iets met de schijn van formalisering te maken. Ik moet hieraan overigens onmiddellijk toevoegen dat ik de stukken van Krol en Reve over God nog mooier vind dan de daadwerkelijk geformaliseerde bespiegelingen van - om maar eens iemand te noemen - Alfred Jarry over 'het oppervlak van God'. Toch kan ik de neiging tot formaliseren soms niet onderdrukken. Zou ik bijvoorbeeld Reve's 'Danklied voor het Lam' kunnen mathematiseren? Mijn God, waar begin ik aan! Ik ken weliswaar een wiskundige definitie van een vrouw: een verzameling krommen die een rechte vormt, maar wat is hemelsnaam een mathematische definitie van God? En hoe mathematiseer ik de eeuwigheid: 'waar Stu Sutcliffe, zo jong tot heerlijkheid bevorderd, / door God, van geilheid door het dolle heen, / in ploegenstelsel wordt genaaid'? Tja, wat dit alles betreft kan ik slechts deemoedig Gerard Reve citeren: 'Hoezeer schiet ik tekort: [...]'

Literatuur

Onno Blom & Wouter Schermer, *Lang Leve Gerard Reve*. Heiloo, Reservaat.
Gerrit Krol, *De zoon van de levende stad*. Groningen, Cahier.
Gerard Reve, *Verzameld Werk. Deel 1* en *Deel 2*, Amsterdam, Veen; *Het hijgend hert*, Amsterdam, Veen.

Poste restante
Ron Elshout

Natuurlijk onnatuurlijk

‘Vroeg in de dageraad de schone gaat ontbinden / Den gouden blonden tros’ is het begin van een zeventiende-eeuws sonnet dat gewoonlijk aan Bredero wordt toegeschreven. Hij werkt het topic van ‘de dageraad’ niet uit, maar verbindt het onmiddellijk met het haar van zijn anonieme lief. Via een subtiele verwijzing naar het wijngaardloof dat steeds de muur in de luwte beminde, begrijpen we iets van hun relatie en het is nog maar de vraag of zij er elke morgen de voorkeur aan geeft zich daar te laten vinden door de wind of door de dichter, die vooralsnog enigszins jaloers lijkt op de elpenbenen kam die haar haren streelt, die op hun beurt hun glans afstaan aan de kam. Wanneer zij zijn ziel dreigt mee te vlechten, bekent hij dat hij het haar liever los ziet: ‘Het schone van natuur passeert toch alle konst.’ Door juist in de ‘constige’ vorm van het sonnet het natuurlijke te laten winnen van de kunst, plaatst de dichter zijn lief niet alleen in, maar vooral bóven het sonnet, het natuurlijke van de werkelijkheid wint altijd van de kunstmatigheid van het gedicht.

Maar wat als je je daar niet bij wilt neerleggen? Jacob Groot publiceerde *Natuurlijke Liefde* en schreef daarin: ‘Hetzelfde zag je vrijwel tegelijk op verschillende / manieren vanwege een in het zien opgesloten liggende / verbondenheid met het geheim van de tijd.’ Hoe vang je die zich tegelijkertijd voordoende manieren van zien in woorden als je, ook al tegelijkertijd, beseft: ‘Vlak voor je, waar je ogen je ophouden, is het afgelopen / met je [...].’

Hier speelt het besef van grenzen een rol. De grens tussen jezelf en de omringende werkelijkheid, de grens tussen de taal en de werkelijkheid, de grens tussen jezelf en je taal. Op bladzijde 60 geeft de dichter dan ook dit zelfportret: ‘Niet zozeer op het punt het te zeggen maar weer op het punt / dat je het kan zeggen en niet zegt’. Misschien moeten we in gedachten aan die laatste regel ‘toch’ toevoegen: ‘en toch niet zegt’. Omdat je het niet wilt zeggen, of omdat je het uiteindelijk toch niet kán zeggen?

Er zijn dichters die het om deze redenen zoeken in bijna zwijgzaamheid. Dat geldt niet voor Jacob Groot. De ruimte van het volledige leven komt met alle macht op hem af en die gaat hij met veel taal te lijf. Hij schrijft lange meanderende zinnen die via komma's en puntkomma's breed voortstromen en nimmer eindigen met een punt, want een afgeronde gedachte, een eenduidig standpunt, een enkelvoudige visie op die zich ‘vrijwel tegelijk op verschillende manieren’ aandienende werkelijkheid,- die bestaat naar Groots idee ongetwijfeld niet. Het is dan ook bijna een Godswonder dat op bladzijde 22 een schip ergens *aankomt*: ‘[...] want zoals het schip gaat varen, / de zee tegemoet die het al begaat, zich ervarende op de baren // maar op weg naar de haven, vanwaar het is uitgegaan, en daar / vandaan terugkerend zichzelf nabijer dan enige toeverlaat, / komt het aan en laat dan uit pure dankbaarheid een scheet’. Aan dit fragment is opnieuw die grensverkenning te demonstreren: wanneer verandert een schip van een vertrekkend in een aankomend schip - en wat als beide zienswijzen zich vrijwel tegelijk op verschillende manieren aandienen? Dat ‘moet’ dan allemaal tegelijk in taal omgezet worden en dat vereist een constante beweging Geen wonder dat dit schip bij zijn uiteindelijke aankomst van dankbaarheid een opgelucht dan wel opluchtend gepruttel laat horen. Of pruttelt hij nog na? Of al weer, om straks meteen weer te kunnen vertrekken?

Zo wordt de alledaagse beweeglijke werkelijkheid opgenomen in een beweging van taal. In welke richting? De bundel is min of meer gestructureerd in de vorm van

een levensloop - ook al een beweging,-maar binnen de gedichten lijkt het er regelmatig op dat de dichter zichzelf niet kan bepalen tot één richting en dus maar voor alle tegelijk kiest. Het leidt tot gedichten die boordevol staan met over elkaar tuimelende beelden, formuleringen, paradoxen en klankspel:

> [...] de tafel
> waaraan ik de a op haar mooist schrijf als a van als
>
> als al alles is dat nog afkomt nu ik de deur al

achter me dichtsla voor ik buiten sta in de
jongste nacht van mijn leven die mijn begin besluit

Je kunt als lezer dan de dichter de bedoeling toeschrijven dat hij op deze manier in taal wanhopig probeert greep te krijgen op de werkelijkheid, maar dat dit gedoemd is te mislukken, anderzijds kun je stellen dat het Groot juist gaat om het evoceren van veel verschillende, in beweging zijnde standpunten tegelijkertijd en dat gaat hem buitengewoon goed af. Zo rijmt ‘dozen’ niet alleen qua klank op ‘rozen’ maar hebben zij ook nog een raadselachtige duistere kern gemeen. Jeroen Brouwers schreef in *Het verzonkene*: ‘Hoe schitterend het alles was toen ik er geen besef van had dat het schitterend was. Wie probeert die schitter te beschrijven zoals hij het zich herinnert, krijgt het niet in woorden uitgedrukt, mijn woorden zijn tot onbegrijpelijkheid ineengekluwd, ik ben met woordblindheid geslagen, - misschien omdat er van geen schitter sprake is geweest, hoe zou ik het mij nog moeten herinneren?’ Het zou wel eens kunnen zijn dat dit prozafragment de strekking van Jacob Groots poëzie dicht benadert. Je hebt een dag meegemaakt. Vergeet je zo'n dag nu wel of niet? Wat werkelijkheid en verdichtsel is, is later niet meer uit te maken, de grenzen tussen herinnering en herinnerde worden diffuus:

Het liefst in de avondluchten

Dat je geen afstand deed van de dag, eenmaal beleefd,
was je fout; dat je diezelfde dag vergat zoals ze was
weefde je door je beeld van je vergissing; de vergeelde
versie die je overhield legde je weg in een ‘gisteren’,

dat verschilde van de dag die je tegen het licht hield;
het donker was hierin immers je bron geweest en minder
helder zag je niet hoe blind de dagje liefde had bezield:
of je geroepen werd of riep, dezelfde stem verstierf;

of je je aanbood of verwierp, het schitterend ontwerp
bedierf; of je midden in een zin stokte of in dezelfde
tientallen berichten wist te mixen, niemand heeft gehoord
hoe genuanceerd de betekenissen oplichtten boven de weg
waarover je liep, behalve de God aan wie je je aanbood
en die je verwierp door je voortdurend te laten lopen

De tientallen genuanceerde betekenissen die zo'n dag kenmerken, lichten op in het gedicht en doven onmiddellijk weer uit, verkeren in hun mogelijke tegendeel, zoals het ook in de slotregels onmogelijk is uit te maken wie nu eigenlijk wie verwerpt: ‘die’ kan onderwerp, maar ook lijdend voorwerp zijn en dat geldt voor ‘je’ ook. Je ziet de verschillende manieren vrijwel tegelijk. Dezelfde vraag kan gesteld worden bij de slotformulering: wie laat wie nu lopen hier - en in welke betekenis van ‘laten lopen’? In ieder geval houdt de dichter er - noodgedwongen? - de gang in. Het is evident dat aan deze schijnbaar spontane *monologue intérieur* hard gewerkt is en dat het nodig was de over en om elkaar buitelende rijmen, paradoxen en betekenissen ‘onder controle’ te houden. Om de gedachtestroom nog enigszins binnendijks te houden koos Groot voor een breed opgezette sonnetvorm. Breed in de letterlijkste betekenis van het woord: veertien tot zestien lettergrepen per regel zijn bepaald geen uitzondering Daarbij zijn de gedichten ruim op de bladzijde gezet, zodat het nog eens extra benadrukt wordt hoe de rand van de bladzijde de woorden indamt. De combinatie van de barokke (in de zin van: overdadige) inhoud en de

uitgewogen, harmonieuze vorm van het sonnet geeft Groots gedichten iets maniëristisch. Er is een constante spanning tussen overdadigheid en het keurslijf van de veertien regels, tussen exuberantie en een min of meer strakke vorm, tussen het natuurlijke en onnatuurlijke, tussen het natuurlijke en het ‘constige’. Het omslag toont *L'Ange anatomique* van Jacques Gauthier d'Agoty: men ziet een vrouw op haar rug, de huid is opengebarsten, haar spieren en botten zijn zichtbaar geworden. Slechts één gedicht loopt over de sonnetvorm heen en juist dat verwijst naar de afbeelding op het omslag. De inhoud die uit zijn vorm barst, als bij een borstvoeding. Hoe zou je je borstvoeding nog moeten herinneren? Soms is daar een wellustig gedicht voor nodig, misschien niet om het ons in herinnering te brengen, maar om het ons in alle gretige overdaad voor te kunnen stellen:

In des te naakter voller ornaat des te omringder

Door je knoppen te richten op de reinste bronnen, zwanger
van de gronden eronder, heb je, trouw aan de blauwste
luchten, je borstrok ontsloten om te weten tot hun lippen
knopenopen je bedrukten, kroontjes in de wind over je

blozende bijous bij IJsselmeerlichtval zodra die veelbelovend
neerdroop van je voorhoofd uit een kraan op je ogen, bij je hals
langs over je sleutelbeen, de zachtere zones rovend, om dan te
rollen over je tjokvolle toppen; roze keek je frêle om je heen:

in de verte lag de dorpsweg en lonkte, maar je verdronk er geen
druppel om, morste geen toon; want zoals een vrouw zich uitstroomt
in het kind, volmondig nam je wat je verzorgd had in je op en liet

het binnenklokken, tot een losse melk in je longen; zo van de grond
af sprong het door je, dolrond, blond: de blankste, meest
lichaamloze die het in je zond; zo'n lichtvrucht in je opgezogen

Literatuur

Jacob Groot, *Natuurlijke Liefde*, De Harmonie, Amsterdam, 1998

[Normaal waarschijnlijkheidspapier 8 - Willem Broens]